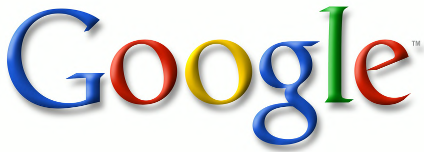
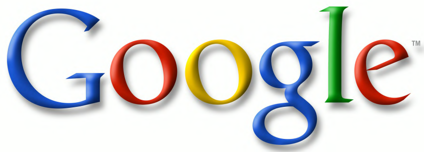



Google


HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY

Kritisches Skizzenbuch.

Wir sollen im Aesthetischen wie im Sittlichen nach meiner Ueberzeugung nicht das elfte Gebot erfinden, sondern die zehn vorhandenen erfüllen.

Hebbel.

Kritisches Skizzenbuch

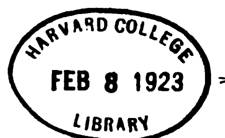
von

RICHARD SPECHT.

• • •



WIENER VERLAG 1900.
Buchhandlung L. Rosner. — Sep.-Cto.


HARVARD COLLEGE
FEB 8 1923
LIBRARY

Meinen Eltern

zugeeignet.

Wien, Weihnachten 1899.

Die Juden von Zirndorf.

Von den Malayen wird erzählt, dass sie Löcher in den Schaft der Bambusrohre schneiden und sich abends um die stillen Teiche lagern, deren Wellenkreise das schimmernde Gold der wiedergespiegelten Sonne dem Ufer zuzutragen scheinen. Der Wind, der sich erhebt, weckt dann in jenen mächtigen Flöten und Orgelpfeifen hauchende Töne, die sich zu wundersamen, sanft brausenden Harmonien vereinen und deren Klängen Alle in stiller Ehrfurcht lauschen. Mancher mag dann, während er Haus und Feld bestellt, träumend eine jener geheimnisvollen Melodien nachzusummen suchen, die die Natur selber ihm vorgesungen hat.

Der junge Dichter, der das unruhige und beunruhigende Buch von den „Juden von Zirndorf"*) geschrieben hat, steht der Riesenharfe der Welt, die nur den Händen des Meisters gefügig ist, ähnlich gegenüber, wie jenes Volk seinem unsichtbaren Orchester. Er vermag noch nicht auf ihr zu spielen; aber er hat es gelernt, den Tönen zu lauschen, die von den Winden und Stürmen des Schicksals aus ihren erzitternden

---

*) „Die Juden von Zirndorf." Roman von Jakob Wassermann. Paris, Leipzig, München. Verlag von Albert Langen 1897.

Saiten geholt werden, und sein Werk war es bisher, den Nachklang solcher Töne festzuhalten und ihn wiederzugeben. Er vermag noch keine Melodie aus sich heraus zu formen, und er ist noch nicht genügend gefestigt und in sich gesammelt, um mit ordnender Hand und überlegenem Geiste die verstreuten und wirr zuckenden Strahlen des Lichtes, in dem ihm die Welt erscheint, in einen Brennpunkt zu fassen. Er vermag es nur, die gleichen Strahlen zurückzuwerfen, — nur jene Lieder zu singen, die auf aller Lippen sind und die seinem feinen Ohre selbst in Niederungen und Schlupfwinkeln nicht entgehen, — aber nicht jenen ungesungenen Liedern Form zu geben, die auf allen Lippen brennen und die der Dichter erst lösen muss. Anders gesagt: Sein Werk ist wohl ein Culturbild, aber in Jenem, der es schrieb, ist keine Cultur.

Jakob Wassermann hat durch einige Novellen und Skizzen und durch seinen Roman „Melusine“ frühzeitige Aufmerksamkeit erregt. Wer diese ersten Versuche mit dem Vorsatze liest, sich ein scharf formuliertes Urtheil über sie zu bilden, dem wird es seltsam ergehen. Keiner wird sich der Empfindung erwehren können, dass ein starkes, schwermüthiges Talent zu ihm spreche; aber wer nach greifbaren Belegen für diese Empfindung suchte, mochte leise enttäuscht die wenigen Stellen betrachten, die in wahrhaft dichterischer Sicherheit und Leuchtkraft aus dem Dunkel tastender und stammelnder Hilflosigkeit hervorbrechen. In einigen seiner Skizzen waltet eine groteske, ja manchmal grauenhafte Phantasie, bei der man an E. T. A. Hoffmann denken mag, dessen genial-barocker Humor freilich mangelt. Aber selbst hier ist jener Zwiespalt zu finden, der Wassermanns Vortrag anhaftet und den er nur einmal in „Schläfst Du, Mutter?“ überwunden hat. Diesen Zwiespalt ruft nicht bloss eine disparate Mischung von Impressionismus, Mysticismus und

plattem russischen Naturalismus hervor. Er ruht in der Art der Menschenschilderung. Einzelne Gestalten sind so hart und scharf contouriert, dass man jede ihrer Geberden zu sehen vermeint; — aber ihre Seele und ihr Empfinden ist uns fremd geblieben. Von anderen wieder spürt man nur die Innerlichkeit; man fühlt den Duft ihres eigensten Wesens und jede Gemüthsregung liegt bis tief in die feinste Veräderung offen; aber ihr äusserliches Gehaben scheint verschwommen, und ist mangelhaft oder gar nicht in die Erscheinung getreten. Als Ersatz für eine geschlossene Handlung, von der bei Wassermann nie die Rede ist, mögen Stimmungen von wundersamem Helldunkel gelten, die aber oft jäh von dürren psychologischen Abstractionen unterbrochen und geschädigt werden. Wer das Innere eines Menschen erforschen will und ihn mit Röntgenstrahlen durchleuchtet, wird als Bild blos ein Skelett auf die Fläche projiciert erhalten. Der Dichter, dessen Blick jenen Strahlen gleicht, wird aber das Gerippe wieder mit lebendigem Fleisch umkleiden müssen. Daran hat Wassermann vergessen.

Obgleich „die Juden von Zirndorf" all diese Merkmale geradezu paradigmatisch an sich tragen, und einen grell erschreckenden Mangel an Composition und Stil aufweisen, gehört dieses Buch dennoch zu den anziehendsten und merkwürdigsten, die in den letzten Jahren geschrieben wurden; schon deshalb, weil es aus der Noth und den Schmerzen des heutigen Judenthums herausgewachsen ist. Es ist oft, als ob Wassermann sein Werk in einem somnambulen Zustand geschaffen hätte, gleichsam um sich von Zwangsvorstellungen zu befreien, — und durch diese Nothwendigkeit des Entstehenmüssens, die aus jeder Zeile spricht, verblassen alle Fehler des Buches. Darin liegt seine Wirkung. So wie die Weber die Muster ihrer Stoffe oft

durch das Kaleidoskop bestimmen, hat auch Wassermann eine farbige Unzahl von Motiven seine Geschichte willkürlich bilden lassen. Aber die Steine seines Kaleidoskops sind die bangen Fragen unserer Zeit. Darin liegt seine Bedeutung. Die Zustände, die er schildert, die Städte, in die er uns führt, sind von heute, — aber seine Menschen sind mittelalterlich. Darin liegt der Riss, der durch das Ganze geht.

Im Vorspiele, das die eigentliche Erzählung einleitet, ist dieser Riss nicht derartig fühlbar, weil die fernliegende Zeit ihn ausfüllt. Mit apokalyptischer Wucht, in gedrungenen schwerschrittigen Sätzen wird von Sabatai Zewi erzählt, der im Jahrhundert des grossen Krieges als Messias der Juden auftrat, Wunder verübte, Entzücken und Hoffnung weckte, bis der furchtbare Schlag der Nachricht von seinem Uebertritt zum Islam auf die Erlösungsdurstigen und Sehnsuchtstrunkenen niedersauste und viele der leidenschaftlich Enttäuschten tödtete oder in Selbstmord und Wahnsinn trieb. Nur durch die Abstammung mit den Vätern im „Vorspiel“ verbunden, dessen Einzelgruppen solchen der modernen Erzählung äusserlich genau entsprechen, sind es die Juden von Zirndorf des Jahres 1889, von denen der Roman handelt. Es ist kaum möglich, auf den Inhalt einzugehen, der unter den Fingern zu zerrinnen scheint, die ihn fassen wollen. Was der Erinnerung aus der Fülle von Gestalten und Episoden übrig bleibt, haftet an der Erscheinung des Messiasjüngers Agathon Geyer, der alles, was er als Flecken am Judenthum erkennt, abstreifen, alles, was ihn am Christenthum als Licht blendet, seinem Wesen zueignen will und der sein Ziel darin sieht, seine Glaubensbrüder aus jeder Art von geistiger und körperlicher Knechtschaft zu befreien. Er beginnt mit einem Morde: einen rohen Christen, der als unbarmherziger Blutsauger und seiner furchtbaren Körper-

kraft halber gefürchtet und dabei doch scheu bewundert wird, der seinen Vater in Abhängigkeit und ihn selbst dem Tode nahe bringt, tödtet er, ohne dass die rasch niedergeschlagene Verfolgung ihn überhaupt berührt hätte, und ohne dass er Reue fühlen würde. „Was ich gethan habe, war nicht böse. Es war auch nicht gut. Nein, es ist etwas anderes, als das. Es wäre schlechter gewesen, wenn ich einem Vogel die Flügel genommen hätte. Oder kann es böse sein, wenn es Dich erhebt, glücklich macht? Oder gut, wenn es das ganze finstere Leben erkennen lässt?“ Wegen eines Aufsatzes, in dem er den Lehrern vorwirft, dass sie sich nur um das kümmern, was der Schüler gelernt habe, und nicht um die Seele, und dass die Thore zum Leben und zur Natur nicht durch sie, deren Pflicht es wäre, geöffnet werden, wird er aus der Schule verjagt. Sein visionäres Wesen und seine prophetisch-evangelistischen Reden erwecken Ehrfurcht und einen Glauben an seine innere Kraft, der von dem Augenblick an bis zu scheuer Verehrung wächst, in dem seine todtkranke Mutter durch seine Berührung gesundet. Er kämpft gegen alles Unchristliche und Unfreie im Judenthum, gegen die unwürdige Demuth im Ertragen schmachvoller Unterdrückung, gegen die Muthlosigkeit, die es nicht vermag, die Fesseln zu sprengen und eine andere Selbstbefreiung zu verwirklichen, als sie in dem heutigen fanatischen Streben nach Grösse liegt, das so viele jüdische Jünglinge oft vergeblich zur Wissenschaft und zur Kunst treibt. Er tröstet die Verzweifelten, ob diese nun arme Arbeiter, misshandelte Knaben oder eine erschauernde Braut seien. Er will den Menschen den Himmel nehmen und ihnen die Erde geben. Waisenkinder und Dirnen sind gleich vor seinem Bedürfnis, ihnen ein Erlöser zu sein, — ein Bedürfnis, das, ins Endlose wachsend, das ganze Volk in jenem

Moment umfasst, als es sich ihm entgegenwirft, weil er einen alten Alchymisten vor rohem Ueberfall schützen will: der Greis hat endlich das Geheimnis gefunden, Gold zu machen, und verstreut jetzt sein Vermögen unter die unersättliche, immer nach mehr tobende, habgierige Menge, die ihn zu Boden schlägt. Während dieser wüthenden Vorgänge prasselt ein Blitz in den Kirchendachstuhl, der loh aufflammt. Man will löschen, aber Agathons gellender Ruf: „Lasst sie brennen, die Kirche“, wird befolgt. Er entkommt. Sein eigenes, kirchenschänderisches Wort hat sich, einem Kainszeichen gleich, in seine Seele gebrannt, und er ist doch stolz darauf. Sein Erlösungstrieb ist auf das Höchste gerichtet: er will den König retten, König Ludwig II. von Bayern, der für wahnsinnig erklärt und in sein Schloss an den Starnberger See geschleppt wird. Er begeistert Bürger und Bauern, ihn mit Gewalt zu befreien, — aber zu spät; — der unglückliche Fürst hat seinen Frieden in der feuchten Tiefe gesucht. Das bricht Agathons Seele; aber im Augenblick, in dem er an seinem Lebenswerk verzweifelt, gibt ihm der Anblick einer spielenden Kindergruppe die Ruhé und das Vertrauen auf die langsam reifende Zukunft wieder. Er will sie erwarten und keine Frucht brechen, ehe sie goldig und süss ist.

Die knappe Andeutung von Agathons Weg kann ebensowenig eine Vorstellung von dem Wesen des seltsamen Buches geben, als eine genaue Wiedergabe jeder Einzelnheit und jeder der vielen Gestalten, die dem Dichter am besten gelingen, wo er in das zuckende Weh zerklüfteter Gemüther hineinleuchtet: hier vor allem in die brandige Seele und das leidenschaftlich nach wahrhaft Gutem sich sehnende Herz der unglücklichen Jeanette, des armen reichen Mädchens, das sich wegwirft, um nicht verkauft zu werden, das nach einem langen Leidensweg, der

sie über Volkssängerbühnen und durch Spelunken zu hoher und edler Tanzkunst führt, von unwiderstehlicher, fast telepathischer Liebe zu König Ludwig ergriffen wird und das verdüsterte Innere des herrlichen Mannes durch ihre Kunst ein letztes Mal aufzuschliessen vermag. Aber weder die wunderlichen Menschen, die oft schattenhaft vorbeihuschen, noch die äusseren Vorgänge sind es, durch welche die „Juden von Zirndorf“ mit solch zwingender Gewalt wirken; denn diesen ja doch in unserer Zeit spielenden Vorgängen und diesen Menschen, dem Messias-Agathon, der Magdalena-Jeanette, dem Goldmacher und dem Propheten, der Flagellantin, dem Bildersturm und dem atavistischen Ghetto stehen wir mit der unheimlichen Empfindung gegenüber, als wären wir lebendige Anachronismen. Das Fesselnde liegt auch nicht in der Darstellungsart, die obendrein in Folge des jüdischen Jargons der Zwiegespräche, den nur mehr die ältere Generation der gebildeten Juden ganz zu verstehen vermag, etwas sehr Exclusives hat, so dass gerade die Tendenz des Buches zu Jenen nicht sprechen kann, denen sie hauptsächlich gilt. Es ist das ahnungsvoll Gährende und Geheimnisvolle, das Gedrückte und Verschleierte, das jenen Reiz ausübt, — etwas Hallucinatorisches, das an die tiefste Weisheit und das geheimste Wesen der Dinge zu rühren scheint. Wassermann malt wie Dürer's Zeitgenossen und manchmal mit gleicher Macht, wie der grösste von ihnen, Matthäus Grunewald: auf ihren Bildern ist immer gleich die ganze Welt auf einmal zu sehen und das Leben, das sich oft perspectivelos auf ihnen drängt und stösst, hat etwas Beklemmendes und Verwirrendes. Aber er thut das naiv, im Gegensatz zu den englischen Aestheten, und das tiefe Gefühl des Heimatlosen, der sich dort nicht frei und daheim zu fühlen vermag, wo er beschützt werden muss, legt eine schwere

und doch milde Traurigkeit über das Ganze. Ein oder der andere schöne Abschnitt, bis auf Einzelheiten das ganze Vorspiel, stehen neben Physiognomielosem wie eine maurische Synagoge unter Zinshäusern. Nach Unbedeutendem und Leerem kommen Stellen, die in ihrer alttestamentarischen Wucht, ihrer Glut und ihrer düsteren, wüthenden Leidenschaft an die alten Propheten der heiligen Schrift mahnen. Ein Funken von dem quälenden Brand der jüdischen Volkseele ist in das schwermüthige Herz des jungen Dichters gefallen, der erst wie ein Märchenprinz ausziehen muss, um das Lachen zu lernen. Es ziemt sich nicht, darnach zu forschen, ob es eigene oder fremde Noth war, die sein Gemüth so furchtbar bedrückte, dass ihm selbst der erlösende Schrei versagt ist, der ihn zu ersticken droht, und dass in seiner dichterischen Gestaltung nur stilles, dumpfes, unsägliches Leid waltet. Aber gerade das hat dem beängstigenden, aller Ordnung baren Buche in manchen Theilen eine wilde Grösse gegeben, die wenige der mitlebenden Dichter erreicht haben. Als „das Buch Agathon" könnte es das Bruchstück einer Bibel der heutigen Juden bilden. Was eine solche Bibel den kommenden Geschlechtern zu erzählen hätte, wenn sie jetzt geschaffen würde? Und ob man nicht einfach bloss im alten Testament die Namen der Länder und Menschen zu verändern brauchte, um dieses neueste Testament zu erhalten? Die Lehre von der ewigen Wiederkehr... Aber damit kehrt auch die bange Frage wieder: wozu?

Das nächste Werk des Jakob Wassermann wird zeigen, ob er mehr ist als ein sorgenvoll Lauschender, und ob er ungesungene Lieder zu singen vermag. Er wird noch zu innerer Ordnung und Befreiung gelangen und ungestüme Triebe bändigen müssen. Sein „forciertes Talent", wie Goethe es nennen würde, muss seine unnatürliche Spannung verlieren

und zu gelassener Schönheit gelangen. Fremde, ungeahnte Gebiete werden sich ihm dann erschliessen, und jener Helgoländerin gleich, von der Hebbel erzählt, dass sie in Thränen ausbrach, als sie zum ersten Male in ihrem langen, kargen Leben das Festland betrat, wird er schluchzend rufen: „Gott, mein Gott, wie gross ist Deine Welt.“ Dann wird er zu jener harmonischen Einheit gelangen, die ihm heute noch so sehr mangelt. Man kennt die Anekdote von dem berühmten Perseus-Guss des Benvenuto Cellini: dem bezaubernden Kleinkünstler, der sich noch niemals vorher an eine monumentale Aufgabe gewagt hatte, war ein Fehler in der Berechnung der nöthigen Metallmasse unterlaufen, und als er das glühende Erz in die Form strömen liess, gewahrte er zu seinem unsäglichen Entsetzen, dass ein Theil leer blieb. In rasender Eile wirft er alles hinein, was ihm in die Hand kommt. Statuetten, die er früher gegossen hatte, allerlei Geräthe, kostbare Freundeswerke verschwinden in der flüssigen Glut, bis die Form ausgefüllt ist. Das Wagestück gelang, und den herrlichen Guss mag man in der Loggia der Piazza della Signoria in Florenz bewundern. Die Erzählung, schon aus technischen Gründen wohl als apokryph zu bezeichnen und nur auf das in Cellini's Selbstbiographie berichtete Miteinschmelzen des zinnernen Hausraths in die versagende Bronzemasse zurückzuführen, ist nicht bloss für die verzweifelte Entschlossenheit des Künstlers sinnbildlich bezeichnend, dem das grosse Werk, auf das er seinen Ruhm gründen will, durch das Zögern eines kurzen Augenblicks zunichte werden kann, und dem er das opfert, was er bisher geschaffen hat, unbekümmert darum, ob das Neue auch das Höhere sei; sie mag auch als Symbol für manchen der jungen Künstler gelten, die erst nur im Kleinen Schönes leisten können, aber deren Ehrgeiz sie voreilig nach der

grossen Form greifen lässt, für die der Inhalt, den sie ihr zu geben vermögen, noch nicht ausreicht. So stören sie die edle Einheit des Materials und müssen eigene und fremde Werke opfern, die von der grossen Form unbarmherzig verschlungen werden. Gleichviel, wenn der Guss gelingt! Aber nicht jeder ist ein Cellini. Viel öfter wird es geschehen, dass sich das Fremde nicht amalgamiert, sondern dass es die Form sprengt und verrätherisch aus den klaffenden Rissen ragt; nur einzelne Glieder und wenige Linien sind unversehrt geblieben, um etwas von der Grösse und dem Adel ahnen zu lassen, die dem Ganzen zugedacht waren. Ein solcher Guss sind auch die „Juden von Zirndorf".

Mai 1898.

Roswitha.

Roswitha.

Vortragsabend des Vereines für erweiterte Frauenbildung am 25. October 1897.

Richard Kralik ist eine der eigenartigsten und eigensinnigsten Erscheinungen unter den Wiener Schriftstellern, und aus seinen Werken spricht eine seltsame Mischung von Schrullenhaftigkeit, feiner dichterischer Begabung, gelehrter Sonderheit und subtilem Kunstgeschmacke. Trotz vieler Schönheiten und kluger Gedanken konnten seine merkwürdig archaisierenden, in heraldisch verschnörkelten Linien gleichsam gezeichneten Dichtungen in ihrem etwas künstlich wirkenden Minnesängerton nicht durchgreifen. Seine theoretischen Schriften hingegen, insbesondere das „Kunstbüchlein“ und die Aesthetik „Weltschönheit“, wurden von den Kennern als Thaten eines durchaus selbstständigen, künstlerisch hochstehenden Geistes begrüsst, und wer in diesen schmalen Bändchen blättert, dem glitzert auf jeder Seite aus dem Bergwerke dieser oft wunderlich krausen, gnostischen Sätze das reiche, schimmernde Aderngeflecht goldener Weisheit entgegen. Bekannt geworden ist Kralik

aber erst durch die Wiederbelebung literarischer Curiositäten: wir verdanken ihm die überaus köstlichen „Puppenspiele“, wie sie sich seit Jahrhunderten unter den fahrenden Komödianten durch mündliche Ueberlieferung erhalten haben; aus alten Passionsspielen hat er das „Weihnachtsspiel“ neugeschaffen, das durch mehrere stimmungsvolle Aufführungen im Musikvereinssaale in weite Kreise drang; und neuerlich vermittelt er uns ein Werk der ersten deutschen Dichterin, die, wenn auch noch in lateinischer Sprache, den Versuch wagte, an Terenz und Plautus anknüpfend, die dramatische Form zur Versinnlichung ihrer Stoffe zu benützen. Das reizvolle und fesselnde Experiment, eine tausend Jahre alte Dichtung zum ersten Mal in der durch ihre Form bedingten Weise wirken zu lassen, hat sehr angesprochen und hätte beinahe ein nicht nur historisches, sondern künstlerisches Vergnügen bereitet.

In einem einleitenden Vortrage erzählte Kralik das Wenige, das über das Leben der Nonne von Gandersheim bekannt ist. Mit knappen, vielleicht allzu knappen Strichen schilderte er die bildende Macht der mittelalterlichen Klöster, die als einzige Träger weltlicher und geistlicher, heidnischer und christlicher Cultur dem adeligen Fräulein Gelegenheit zur Ausbildung ihres Geistes und zur Aufnahme der Schöpfungen vergangener Völker geben konnten. Roswitha stand auf der Höhe ihrer Zeit, und ihre Gelehrsamkeit, verbunden mit derb-urwüchsiger Schaffensfähigkeit, wurde von ihren Mitlebenden als Wunder angestaunt. Es ist kaum anzunehmen, dass die Werke der Roswitha aus irgendwelchen ehrgeizigen Trieben oder aus didaktischen Gründen entstanden. Zur Musse in Feierstunden, zur Belustigung und Erhebung ihrer Klosterschwestern mögen diese in sonderbarer Prosa, in der manchmal reimende Worte gleich bunten

Fischen aus der Flut aufschnellen, oft rührend hilflos, oft grob unzweideutig hingeworfenen Scenen aus der Zelle der kräftig-fröhlichen und naiv-frommen Frau hinausgeflattert sein. Das Verdienst der Dichterin, in den von Terenz ererbten Rahmen die Gestalten der christlichen Mythe gefügt zu haben und die Unflätigkeiten des Römers durch edleren Stoff zu ersetzen, möchte ich nicht, wie es manche thun, in der Absicht sehen, durch Abschreckung auf die Nonnen im Kloster erziehlich einzuwirken. Diese kindlich stammelnden Versuche, deren Anlage trotz des Mangels jeglicher Gliederung und bewusster Harmonie doch klaren Blick und eine zielahnende, wenn auch nicht zielbewusste Hand verräth, sind gewiss ohne lehrhaften Zweck, in heller Freude am Schaffen entstanden, und auch nicht zur „Erbauung", sondern zu gesunder Erheiterung aufgenommen worden. Es ist ein hübsches Bild, wenn man sich die Versammlung der frommen Himmelsbräute vorstellt, deren Aebtissin ihnen die oft sehr ungenierten „Dramen" und epischen Dichtungen vorliest (gespielt sind die ersteren damals wohl kaum worden), und die sich die sündhaften Dinge der Welt, denen sie leider für immer entrückt sind mit herzlich behaglichem Lachen im Geiste vorüberziehen lassen — jene Schwestern vielleicht ausgenommen, die verlegenen Blickes die Erde suchen, weil Fall und Busse Maria's sie zu peinlich an süsse Dinge in ihrer eigenen Vergangenheit erinnern, die sie hierhertrieben ... Und die Anderen kichern verständnisvoll und verstohlen ...

Kralik führte seine Zuhörer dann in scheinbarer Abweichung von seinem Gegenstande auf Seitenpfade philosophischer Gedanken über die Stellung der „Frau" in der Welt und bezeichnete flüchtig eine die beiden Pole der Action und Passion verbindende Achse eines Anschauungs-

systems, das jede Erscheinung der Natur und des physischen und geistigen Lebens unter den dreifachen Gesichtspunkten der ethischen, ästhetischen und wissenschaftlich praktischen Emanation betrachtet, die sich erst gegenseitig zum Weltbilde ergänzen, — 'geistvolle Reflexionen, die man in Kraliks obenerwähnter „Weltschönheit" nachlesen mag. Von diesen Betrachtungen, bei denen der Begriff „Mann" wohl der anwesenden Damenmajorität zuliebe ein wenig zu schlecht wegkam, gelangte Kralik nach einer kleinen Abschweifung in symbolische Anatomie und der Deducierung des typischen Wesens des Weibes aus dessen körperlicher Entwicklung zu der hübschen Hypothese, dass alle Kunst ihren Ursprung der Frau verdanke, und zwar nicht nur durch das Liebeselement, sondern durch den rein sinnenfälligen reizvollen Anblick, durch den Tanz und durch hundert kleine Dinge, deren Entwicklung und Bethätigung alle Frauen fortan mit der grossen Aufgabe, Kunstwerke zu erwecken, vertheidigen werden, wenn unverständige Menschen diese Dinge mit — Koketterie bezeichnen wollen. Mit einer kurzen Charakteristik der sechs Stücke Roswithas und einer Einführung der ältesten Tondichterin Deutschlands, der heiligen Hildegard, die in Offenbarungen und Visionen schwelgte, Hymnen und sogar eine geistliche Oper componierte, und deren Werke die Musikrevolution des elften Jahrhunderts bedeuteten, schloss Kralik seine Ausführungen, die er, mehr andeutend als ausführend, mehr präludierende Improvisata als streng historische Fuge, doch durch die Sicherheit seiner sparsamen Striche und die an rechter Stelle angebrachten Glanzlichter zu einer anschaulichen Skizze zu gestalten wusste. Allerdings fehlt dem Vortragenden Kralik ein Wichtiges: seinen Sätzen das unmittelbare Leben des gesprochenen Wortes zu verleihen. Es war eine geschriebene Rede.

Die Scenen der Roswitha, „Fall und Busse Marias, der Nichte des Einsiedlers Abraham", *) zu deren Darstellung es schon damals einer „freien Bühne" bedurft hätte, erzählen von einem von Weltlust bethörten Mädchen, das beim Einsiedler in Frömmigkeit und Langweile aufgewachsen ist, entflieht, sich der Sünde ergibt, und in deren verrufenes Haus der Einsiedler in der Verkleidung eines Liebhabers dringt, um sie zu Reue und Busse zu bekehren, was ihm so unwahrscheinlich rasch gelingt, dass man sich verwundert fragen könnte, ob die Dichterin die Magdalenen nicht aus Erfahrung besser kennt. Die Vorgänge treten nicht bildlich vor uns, sondern werden zumeist in einem Dialog erzählt, der ein Vorläufer des Hans Sachs'schen sein könnte, wenn er nicht ursprünglich lateinisch abgefasst wäre. Von einem Ergreifen dankbarerer Momente oder wirksamer Episoden keine Spur; aber manche Wendung ist volksliedhaft und hübsch empfunden; köstlich naive Stellen wechseln mit anderen, in denen der Einfluss der Kirchenväter deutlich fühlbar ist; ungescheut wird das Kind beim rechten Namen genannt, und in der Bekehrungsscene, in welcher der kommende Wetterumschlag im Leben Maria's ganz fein in der plötzlich hereinbrechenden ahnungsvoll-schwülen Stimmung der Buhlerin vorbereitet wird, liegen Keime zum Raffinement der „scène à faire" des Dumas. Es ist rührend und stimmt andächtig, dieses erste Lallen deutscher Dichtung, das halb neugierige, halb ängstliche Augenaufschlagen einer neuen Kunst, die wie ein Sonnenstrahl auf uns wirkt, der durch alte, bunte Kirchenfenster bricht.

---

*) Siehe „Die Dramen der Roswitha von Gandersheim", übersetzt und gewürdigt von Ottomar Piltz. Leipzig, Reclam.

Leider hat die Aufführung an diesem Eindrucke, der ja gewiss wesentlich ein Eindruck der Pietät und nicht der Kunst ist, viel zerstört, und wenn Kralik sich an der Inscenierung des Stückes betheiligt hat, was ja wohl vorauszusetzen ist, so scheint es bei einem Manne von so erlesenem Stilgefühle unbegreiflich, dass er die Vorführung in dieser Form überhaupt dulden konnte. Eine Dichtung des neunten Jahrhunderts in einer Haustheaterdecoration im Renaissancestil, in den Costümen späterer Zeiten darzustellen, moderne Obstschüsseln und Leuchter mit Stearinkerzen und Glastassen auf die Bühne zu bringen, verletzt die Stimmung und den Geschmack in höchstem Grade. Wird dazu der schlichtkräftige Dialog so unerträglich pathetisch, falsch und sinnwidrig declamiert, wie man es nur in den schlechtesten Schauspielschulen hören kann, und werden nicht einmal die spärlichen Andeutungen zur Darstellung benützt, die sich in der Dichtung selbst finden — zum Beispiel die Zeitdifferenz zwischen den ersten zwei Bildern, die in der Maske zum Ausdruck kommen muss — die prägnante Verschiedenheit in der Sprechweise und auch in der Kleidung der unschuldigen und der lockend buhlerischen Maria, die zuerst mit einem Botticelli'schen Lilienstengel und dann im lüsternsten Dirnengewande auftreten sollte — der äussere Schauplatz des dritten Bildes, dessen Vorgänge in einem üppig eingerichteten öffentlichen Hause spielen, und die bei der neulichen Aufführung sinnloserweise in einen offenen Hof verlegt waren, in dem unter anderem ein — Bett stand und durch dessen Gitterthor obendrein jeder Vorbeigehende all die schönen Dinge mit ansehen konnte, die hier vorgehen — so kann man wohl mit Paul Heyse seufzen:

„Sie spielen dir auf dem Dudelsack,
Was du für Flöte geschrieben."

Man soll mit Dilettanten, die ihre Kraft einer guten Sache widmen, nicht streng ins Gericht gehen; aber die in solchen Fällen übliche Höflichkeit kann hier schon deshalb nicht am Platze sein, weil eine Darbietung wie diese es gebieterisch verlangt, mit allen Subtilitäten und Feinheiten moderner Regieführung zu möglichster Wirkung gebracht werden und auf Dilettanten von vornherein verzichten muss. Es ist klar, dass hier von Theaterspielen im heutigen Sinne keine Rede sein kann, und dass es sich nicht darum handelt, Gestalten zu verkörpern, sondern die Stimmung einer erloschenen Kunst zu erwecken. Das wäre möglich gewesen, wenn die Scenen vor einem Hintergrunde gespielt worden wären, der in krauser Linienführung und in seinen Farben an die Zeichnungen der Mönche in den Handschriften der Minnesänger mahnt. Auch die Costüme wären den zahlreichen aus jener Zeit erhaltenen Bildern nachzuformen — je eckiger, desto besser. Die Rollen müssten frei von jedem Pathos gesprochen werden, schlicht und doch mit jener ironischen Ueberlegenheit über die Dichtung, die es erst möglich macht, die unberührte Naivetät drastisch zur Geltung zu bringen, was durch Stilisieren der Bewegungen, die in Profilstellung des Körpers bei freier Kopfbewegung charakteristisch erreicht wird, erhöht werden kann. So ist es vielleicht möglich, die Holzschnittstimmung zu gewinnen, ohne die hier alle Wirkung versagen muss. Oder man könnte das Ganze auf dem rohen Brettergerüste einer Jahrmarktbühne spielen, im künstlerisch behandelten Tone der Puppenspieler, am besten vielleicht durch Puppen selbst. Keinesfalls aber darf die traditionelle, falsch-salbungsvolle Declamation der Einfachheit der primitiven Dichtung ins Gesicht schlagen und den Eindruck unfreiwilliger Selbstparodie machen. Wenn die vorhandenen Kräfte zu einer vollkommen stilvollen Wiedergabe nicht ausreichen, oder

wenn es den Veranstaltern genügte, bloss den T e x t Roswithas zu bringen, so wäre es noch vorzuziehen gewesen, das Stückchen einfach vorzulesen.

November 1897.

Unlitterarische Litteratur.

Unlitterarische Litteratur.

Wenn man Hebbels Klage, dass in Deutschland das Haus nur darum nicht zustande kommt, weil jeder Stein etwas für sich bedeuten will, mit der Thatsache des unerhörten Zuwachses an schriftstellerischen Erscheinungen zusammenhält, der am deutlichsten seinen Ausdruck darin findet, dass Kürschners Litteraturkalender seit zehn Jahren ungefähr um das Fünffache an Umfang zugenommen hat, so muss diese Klage entweder ungläubig oder traurig stimmen. Da sie aber leider nur zu wahr ist, so hat jenes durch den blossen Gedanken, dass es heute in Deutschland mehr als zwanzigtausend Menschen gibt, die sich der Schriftstellerei gewidmet haben, erweckte schmerzliche Gefühl volle Berechtigung. Wie unheilvoll auf die Entwicklung der Litteratur diese athemlose Hetzjagd wirkt, die nur zu oft in frivolem Vertrauen darauf begonnen wurde, derart auf die vermeintlich leichteste, keine Vorbildung verlangende Weise zu Ruhm und Besitz gelangen zu können, und welche furchtbare Summe von Enttäuschungen in dieser Ueberproduction begründet ist: von künstlerischen und materiellen Niederlagen und von verwüsteten Existenzen wahrer Künstler, deren reiche, mühsam geerntete Garben durch den Rattenschwarm der Unberufenen vernichtet wurden — all das ist im Laufe der

letzten Jahre so vielfach besprochen worden, dass ein Hinweis darauf genügt und es einmal versucht werden mag, die hellere Seite dieser Frage ins Auge zu fassen. Die erhöhte schriftstellerische Bethätigung einer so ausserordentlich starken Menschenzahl hat nämlich nicht nur die natürliche Folge eines bedeutend stärkeren Interesses für Werke der Litteratur mit sich gebracht, sondern ausserdem die technische Fähigkeit, sich schriftlich auszudrücken und litterarische Formen zu beherrschen, in beträchtlicher Weise gefördert; was immerhin, wenn man einmal vom Künstlerischen absieht, als Zeichen gesteigerter Cultur und Bildung bemerkenswert und erfreulich ist und Hoffnung für das von Hebbel ersehnte „Haus" gibt. Es is erstaunlich, in welchem Grade sich das Gefühl für Wohlklang und Rhythmik der Sprache verfeinert hat und dass jeder Abiturient in Bezug auf Form Verse zustandebringen kann, die im vorigen Jahrhundert das Entzücken der Welt erregt hätten. Auch die Gabe der Beobachtung zarterer Schattierungen bei äusserlichen und innerlichen Vorgängen hat sich in einer Weise verschärft, dass vor zwanzig Jahren Jemand, der in einer Erzählung jenes Mass von „Psychologie" angewendet hätte, über das heute jeder Gerichtsreporter für den kleinsten Verhandlungsbericht als unumgänglich nöthiges Handwerkzeug verfügen muss, als Miniatur-Dostojewsky angestaunt worden wäre. Es steht fest, dass diese allgemeine Fähigkeit, die Geberden der Poesie zu äffen, für die Kunst nicht nur beschämend und verwirrend, sondern auch verderblich ist, weil der Geschmack der Menge verfälscht wird und es selbst dem Kundigen oft schwer gemacht ist, das Echte vom Unechten zu scheiden; nicht zum mindesten auch, weil dadurch die Schriftsteller leicht verleitet werden, ihre Gedanken in barocken und preciösen Worten, in gesuchten Reimen und in unlebendigen, bizarren und ver-

künstelten Formeln auszudrücken, nur um sich vom Tintenpöbel zu unterscheiden. Nun aber mag es doch oft sein, dass selbst ein schlechtes, ohne innere Berechtigung in die äusseren Formen der Kunst verkleidetes Buch einen Werth besitzen kann, der mit Kunst gar nichts oder nur wenig zu thun hat, und der dennoch nicht gering anzuschlagen ist. Solche wertvolle Bücher, deren Bedeutung zumeist darin liegen wird, als Documente zur Geschichte unserer Zeit und Cultur gelten zu können, werden jetzt oft geschrieben, und zwar gerade dadurch, dass heute mancher litterarisch unbegabte, aber persönlich interessante Mensch, der etwas zu sagen hat, die Fähigkeit besitzt, einen halbwegs lesbaren Stil zu schreiben, während er früher alle Fragen und Zweifel, die ihn quälten, alle Bedenken gegen gesellschaftliche Einrichtungen, die schmerzlich in sein Leben eingriffen, alle Erlebnisse, die ihm bedeutsam erschienen, gar nicht oder nur in einer ungeniessbaren und folglich unfruchtbaren Form auszudrücken vermochte. Heute geschieht es oft, dass Jemand in der Empfindung eines verfehlten Daseins die Ursachen des Misslingens zu erkennen bemüht ist und sie zu Papier bringt, um Andere vor ihnen zu behüten, wenn es auch für ihn selbst zu spät ist; oder dass eine lang gehätschelte Lüge, ob diese nun in einem socialen Vorurtheil, in künstlich aufrechterhaltenen, aber innerlich längst überwundenen Schablonen der Erziehung und der Ehepflichten oder auch nur in den Concessionen an die gesellschaftliche Aussenwelt bestehen mag, von einem, der ihren Fluch am eigenen Leibe erfahren hat, schonungslos enthüllt und der Verachtung preisgegeben wird. Max Burckhard's vielbesprochener Roman „Simon Thums“ ist ein gutes Beispiel für diese Art. Der Umstand, dass alle derartig entstandenen Bücher mit Nothwendigkeit den Charakter des Autobiographischen tragen müssen, wenn sie lebendig

wirken sollen, hat die merkwürdige Thatsache zur Folge, dass wir auf diese Weise jetzt mehr gute Werke als gute Schriftsteller haben. Das liegt darin, dass jeder Verfasser eines solchen Bekenntnisbuches nur einmal in seinem Leben ein solches Werk schreiben kann, eben weil er nicht durch einen künstlerischen Trieb, sondern durch das eine Erlebnis, das ihm immerwährend nachgeht, zu dessen Niederschrift gebracht wurde. So erklärt es sich auch, dass viele dieser Eintagsdichter, von dem momentanen, durch die Actualität des Stoffes bedingten Erfolge des Buches berauscht, sich weiter der Schriftstellerei hingeben, und zur Verwunderung aller dem ausgezeichneten Werke dann nur Werthloses und Langweiliges nachfolgen lassen. Man wird kaum irren, wenn man das vielgelesene „Aus guter Familie“ von Gabriele Reuter*) zu diesen Meteoriten zählt, und auch „Heinrich Emanuel“ von Mathieu Schwann*) oder „Sibilla Dalmar“ von Hedwig Dohm*), das im Vergleiche mit den beiden anderen der Literatur am nächsten kommt, dürften wohl nur derartige ephemere Einzelfälle sein.

Der gemeinsame Zug, der in diesen Büchern, ganz abgesehen von den in ihnen aufgeworfenen Problemen, so besonders sympathisch berührt, liegt in der ruhigen Tapferkeit, mit der an Sitten und Institutionen gerütteltwird, die durch ihr Alter und durch die gedankenlose Indolenz der durch sie geschädigten und dennoch nicht revoltierenden Menschen unantastbar geworden zu sein schienen. So unantastbar, dass jeder Zweifel an ihrer Berechtigung in gewissen, das Banner falscher Pietät und Convenienz hochhaltenden Kreisen von vorneherein als Sacrileg ausgeschlossen war. Die Sünden, die von der Schule an eigenartigen Jünglingsseelen dadurch

*) S. Fischers Verlag, Berlin.

begangen werden, dass sie ohne jeden Zusammenhang zum Leben steht, statt eine Brücke hinüberzuschlagen, und dass die Anleitung der Schüler sich nicht nach der Begabung des Einzelnen richtet, sondern eine banal heerdenmässige und nivellierende ist, will Schwann in seinem vom pädagogisch-kritischen Standpunkte aus ebenso anregenden und wahren, als vom belletristischen aus unerträglich redseligen und entwicklungslosen Buche zeigen. „Aus guter Familie“ stellt die typischen Leiden eines jungen Mädchens des Mittelstandes dar, dessen beste physische und geistige Kräfte durch die verkehrte Führung einseitiger und kurzsichtiger Eltern und durch das grenzenlose Anbeten der Götzen „Schicklichkeit“ und „Rücksicht“ zerstört werden, so dass sie, ohne Verschulden und nur ein Opfer der Convenienz, zu dem unsäglich freudlosen und einsamen Leben der alten Jungfer verdammt ist. In „Sibilla Dalmar“ endlich soll das Schicksal eines geistreichen, vorurtheilslosen Mädchens ohne Vermögen gezeigt werden, das sich durch seine Armut und wohl auch durch die Furcht, ein altes Fräulein zu werden, das sich im allerbesten Falle als Lehrerin unter den armseligsten Verhältnissen durchs Leben schlagen könnte, gezwungen sieht, einen in sie verliebten, reichen, gutherzigen, aber völlig inferioren Menschen ohne Liebe, allerdings auch ohne Abneigung, zu heiraten. Die Unbefriedigung in dieser „glücklichen Ehe“ und in dem punkvollen mondainen Treiben, das kummervolle Gefühl, bedeutende Kräfte in sich brach liegen lassen zu müssen und sie bei gar keiner Gelegenheit bethätigen zu können, die Schlaffheit und Energielosigkeit der Fin-de-siècle-Frau, die trotz aller Begabung sich nicht zu einer Arbeit aufraffen kann, durch die ihr Leben nicht ein völlig zweck- und werthloses wäre, kurz wiederum die

unseligen Folgen der verderblichen, bloss auf das Ziel der Ehe zusteuernden und jeden selbständigen Beruf ausschliessenden modernen Mädchenerziehung werden hier anschaulich zu machen versucht. All diese Probleme sind mit einem herzlichen Muth zur Wahrheit und mit jenem wohlthuenden Ernst behandelt, der das Gefühl hervorruft, dass die Menschen, die der Convention so trotzig den Fehdehandschuh hinwerfen, es selber schmerzlich gespürt haben, dass sie sich nicht zur rechten Zeit gegen deren starke Gesetze auflehnten.

Wenn man das Kampfthema des „Heinrich Emanuel“ erörtert hat, so ist man mit dem Buche vollständig fertig und kann es seines unlitterarischen Charakters wegen von gar keiner andere : Seite beurtheilen. Bei den Werken der Gabriele Reuter und der Hedwig Dohm bleibt aber nach Abzug jener Fragen, die der Entstehungsgrund ihrer Bücher waren, noch ein Rest, der vielleicht interessanter ist als diese Fragen selbst — wobei in keinem Moment deren actuelle Bedeutung und das Verdienst übersehen werden soll, sie aufgeworfen zu haben. Dieser Rest besteht in Geständnissen über das Innenleben der Frau, die werthvolles Material zur Aufhellung physiologischer und psychologischer Vorgänge geben, deren durch die unheilvolle falsche Scham in der Besprechung geschlechtlicher Dinge verursachte Unkenntnis an der bisherigen Schablonenhaftigkeit in der Darstellung weiblicher Charaktere im deutschen Roman schuld war. Dass nur die Frauen selbst durch muthige Ueberwindung dieser gesellschaftlichen Scheu dazu beitragen konnten, die Schleier der Lüge von ihrem eigenen Bilde zu reissen und das durch stille Uebereinkunft träge befolgte „noli me tangere“ aufzuheben, ist sicher; aber statt dessen haben sie in Wort und Schrift alle diese über sie geltenden, scheinbar

idealisierenden Verlogenheiten nur zu verstärken und zu übertrumpfen gesucht, und es hat lange genug gedauert, bis Laura Marholm und Amalie Skram in ihrer herzhaft-derben, mitunter auch ein wenig rüpelhaften Art die Fenster aufstiessen und es nicht nur theoretisch, sondern auch an Beispielen zu zeigen suchten, in welch starkem Masse jede weibliche Handlung von der unbedingten Abhängigkeit der Frau vom Manne, von ihrer sexuellen Sehnsucht oder Befriedigung, kurz von weit mehr körperlichen Umständen abhängig sei, als es überflüssige und unehrliche Schönfärberei bisher zugestehen wollte. In „Jenseits von Gut und Böse“ wird einmal flüchtig ein tiefer Satz gesprochen: „Die ungeheure Erwartung in Betreff der Geschlechtsliebe und die Scham in dieser Erwartung verdirbt den Frauen von vornherein alle Perspectiven.“ Setzt man hinzu, wie grauenhaft zerstörend die zahllosen Enttäuschungen bei der Erfüllung dieser Erwartung auf eine Frauenseele wirken, und welche sinnverwirrende Ueberschätzung dieser Dinge durch die heutige Erziehung verursacht wird, die alles Geschlechtliche als Geheimnis und obendrein als verbotenes Geheimnis behandelt — eine Ueberschätzung, die den jungen Mädchen kaum Gedanken und Blick für die anderen wichtigen Dinge des Lebens übriglässt — so hat man hier die meisten der ethischen Conflicte beisammen, aus denen eine bisher ungeschriebene Tragödie der modernen Frau herauswachsen könnte. Seit dem Buche der Frau Marholm sind von einigen Schriftstellerinnen Versuche gemacht worden, durch ungeschminkte Bekenntnisse die alte Form der Frauendarstellung mit neuem Leben zu erfüllen. Zum Theile hat Gabriele Reuter die Vorgänge in Agathens Seele auf das physisch Weibliche fundiert und in der Psychologie des eben heranreifenden jungen Mädchens einen fruchtbaren Bei-

trag zu einem in der Erziehung arg vernachlässigten Gebiete gegeben. Viel weiter darin ist Hedwig Dohm in der „Sibilla Dalmar“ gegangen, und in den ausserordentlich geistreichen Tagebuchblättern und Briefen dieser für unsere Zeit typischen Frau werden alle modernen Fragen, mögen sie sich nun auf Kunst, Socialismus, Spiritismus, Gesellschaftsfragen oder auch nur auf die geheimen Seelenregungen des unbefriedigten Weibes beziehen, wie in einem Brennpunkte gesammelt. Es ist ungemein schwer, ein Bild dieses Bildes festzuhalten, in dem uns alle Züge bekannt erscheinen, die trotz ihres disparaten Wesens nicht widerspruchsvoll wirken, weil es eben nichts Widerspruchsvolleres gibt als die Seele der Frau, in der sie vereinigt sind. Sie ist die Tochter eines berühmten Musikers, der ein wenig Bohémien ist, und einer schwachen, kleinen, willenlosen Landpredigerstochter, die nie ihr eigenes Leben gelebt hat und ganz in Sibilla aufgeht. Im Gegensatze zur Mutter beginnt Sibilla ihr Leben vorzeitig. Mit dreizehn Jahren schon wird sie mit offenen Augen in das zersplitternde moderne gesellschaftliche Leben eingeführt, das sie nicht mehr aus seinen Krallen lassen soll. Sie lernt alle Abarten der Männerwelt und ihrer Liebe kennen, weiss bald Werth und Unwerth zu unterscheiden und hat schon früh einen reifen Blick für die Ungerechtigkeiten der socialen Ordnung, Verständnis für die Sehnsucht der Armen und Verachtung für das Geld, das ihr ordinär vorkommt und dessen Macht sie sich doch beugen muss. Nachdem sie ihre Ehe mit dem guten, banalen Geldmenschen Benno Raphalo geschlossen hat, die ihr während der Trauungs-Ceremonie als etwas völlig Unerhörtes, Ungereimtes und ganz Wahnsinniges erscheint, entwickelt sich der Charakter der jungen Frau nur mehr ins Detail, weil ihr in ihrer materiellen Unabhängigkeit und geistigen Ueberlegenheit nichts Grosses und Auf-

peitschendes mehr naht. Die Müdigkeit, die über all ihren Handlungen liegt, das rasche, durch Kleinigkeiten bewirkte Umschlagen ihrer Gefühle, ihr Stolz gegen das „Urtheil der Welt“, der nicht in jeder Klatschbase ihren Richter sieht und anerkennt, eine gewisse verwelkte Eitelkeit und ein halb widerwilliges Mitleid mit sich selbst werden immer intensiver. Ebenso ein köstliches, erlesenes Empfinden und Urtheil gegenüber Werken der Kunst und des Gewerbes — ein Empfinden, das ein Erklimmen einer höheren Culturstufe bedeuten würde, wenn es Vielen zu eigen wäre. Sie versteht es nicht, zu lachen, und wenn sie es thut, so lacht etwas Fremdes aus ihr. Sie glaubt, dass sie Grosses erreicht hätte, wenn sie als Mann, oder auch nur ein halbes Jahrhundert später, nach dem Siege der Frauenbewegung, geboren wäre; dabei hat sie aber nicht die Kraft, auch nur die geringste Kleinigkeit für sich selbst durchzusetzen. Ihre Freunde sagen, sie sei einer Danaïde gleich, die unablässig und immer vergebens schöpfe, oder einer jener polypenartigen Pflanzen, die alles festhalten, was sie ergriffen haben, die aber nicht im Stande sei, sich aus dieser geistigen Nahrung Kraft zu saugen, weil ihre Wurzel krank sei und alle Blüten vorzeitig abfallen. Dagegen sagt sie selbt: „Es ist alles, alles nicht wahr. Ich bin ein mittagheller Verstand mit einer verwaschenen, dämmernd romantischen Seele, das bin ich . . . Ich denke oft darüber nach, ob wir Menschen nicht faustdicke Narren sind, die das Leben mit lauter Fesseln so verbarricadieren, bis jede spontane Bewegung unmöglich wird.“ „Hineingeboren bin ich zwischen Morgengrauen und Tag. Ich bin doch schuldlos daran, dass ich zwischen zwei Culturen geklemmt bin, dass ich nicht rückwärts kann zu den spinnenden, strickenden Hausfrauen, nicht vorwärts zu den freien Geschlechtern, die nach mir kommen werden. In dem rauhen

Vorfrühling der Frauenfreiheit gehen wir armen Schneeglöckchen zugrunde." „Mir ist manchmal, als wäre ich gar kein Geschöpf von Fleisch und Blut, sondern nur ein Begriff mit einem Zettel im Munde: ‚Das ist ein Stück Geschichte der Frau.'" Als ein solches Stück Geschichte sollte dieses ganze Buch empfunden werden, und wenn es eine Leserin findet, die es weder als belletristische Unterhaltungslectüre auffasst, noch die Selbstschilderung dieses „Culturpapageis" zu der billigen Sensation benützt, sich selbst bemitleiden und als Märtyrerin einer momentanen Epoche auffassen zu können, sondern zu befreienden Gedanken und vielleicht auch Thaten aufgestachelt wird, so ist das höher anzuschlagen, als jede von der Verfasserin ursprünglich beabsichtigte ästhetische Wirkung.

Wenn ich das Buch eines mir bisher unbekannten Autors gelesen habe, ist es mir immer ein interessanter Versuch, mir aus diesem Werke das äussere und innere Wesen des Verfassers anschaulich zu machen. Nach Beendigung der „Sibilla Dalmar"-Lectüre vergegenwärtigte ich mir Hedwig Dohm als eine junge, lebhafte, etwas leidende Frau, die alles Wesentliche des modernen Lebens sehr deutlich spürt, und die es gedrängt hat, alles, was sie darin peinigt, an der Hand einer irrelevanten, ökonomielos aufgebauten Fabel in dem unausgeglichenen, fahrigen Stil und mit der stürmischen Hast der jugendlichen, unerfahrenen Schriftstellerin in Romanform zu bekennen. Ich muss gestehen, dass ich mich da sehr blamiert habe. Der Litteraturkalender ergibt, dass Frau Hedwig Dohm heute 64 Jahre alt ist und eine Reihe belletristischer Werke und solcher, die die Frauenfrage behandeln, geschrieben hat. Ist diese Angabe richtig, so ist dieses Buch ein ebensolches Unicum, wie die liebe, kluge, alte Frau, die es geschrieben hat; aber trotzdem kann man wohl „Sibilla Dalmar" im

Sinne der zu Anfang dieses Berichtes stehenden Ausführungen als ihr einziges Werk bezeichnen. Dass es nicht in die Litteratur gehört, wird demjenigen, der dies nicht schon aus dem Gesagten empfindet, bei der Lectüre jener höchst mangelhaft geschriebenen, durchaus formlosen und in der Handlung banalen Blätter zum Bewusstsein kommen, und die letzten Worte des Romans sind ein Beweis dafür, dass die Verfasserin nicht gestalten konnte, was sie wollte. Sibilla hat sich ihr unter den Händen offenbar verwandelt, und von der „unglückseligsten Frau", die sie schildern wollte, ist kaum eine Spur zu finden. In all dem, was man in litterarischer Beziehung zu fordern berechtigt ist, ist eben weder der Werth noch der Geist dieses Buches enthalten. Wer das von vornherein weiss, wird „Sibilla Dalmar" mit Genuss und Vergnügen lesen. Wer sich selber unter einen Apfelbaum setzt, darf dann nicht schelten, wenn ihm keine Ananas in den Schoss fällt.

Januar 1898.

Arnold Böcklin.

Arnold Böcklin.

Zum siebzigsten Geburtstage des Meisters.

In jener dumpfen, verzweifelten Zeit des Jugendlebens, die jeder Künstler durchzukämpfen hat — der Zeit, in der er nicht nur missverstanden wird, sondern in der er sich noch selber missversteht und in bangem Zweifel mit der Frage ringt, in welchem Stoffe und in welcher Form er den Gebilden seiner Phantasie und den Stimmungen seiner Seele den rechten Ausdruck zu geben habe —, in jener Zeit mag Arnold Böcklin den Traum geträumt haben, den er später im Bilde festgehalten hat.

In dunklem Lorbeerhain rauscht der kastalische Quell in stolzem Strahle in die Höhe und stäubt funkelnd in das kostbare Steinbecken zurück, an dessen Rand Dichtung und Malerei lehnen, die bekränzten Hauptes aus dem gleichen Brunnen den begeisternden Trank in edle Schalen schöpfen.

Man kann Böcklin's Wesen nicht schärfer kennzeichnen als mit diesem Bilde. Er gehört zu jenen überwältigenden Künstlernaturen, unter deren Händen alles fruchtbar wird, und bei denen es fast gleichgiltig ist, ob sie ihre Werke in Worten, Marmor oder Farben schaffen. Hätte

Böcklin die wirre Frage seiner Seele, ob er berufen sei, in Worten zu malen oder in Farben zu dichten, anders entscheiden können, als er es that, so wären wir um einen grossen Dichter reicher und um einen grossen Maler ärmer.

Es gibt wenige Künstler, deren Bedeutung nicht an die Scholle gebunden ist, sondern die im Nietzsche'schen Sinne „europäische Ereignisse“ sind. Unsere Generation hatte das Glück, drei solche Künstler mitzuerleben. Der eine war Richard Wagner. Den zweiten, dem noch jahrelanges Leben beschieden zu sein schien, hat jüngst der Tod tückisch und unversehens aus unserer Mitte geholt, und der Schmerz, ihn verloren zu haben, brennt noch in uns. Es war Johannes Brahms. Es gibt kaum einen stärkeren und tröstenderen Rückhalt als das Gefühl, in gleicher Zeit mit solch schöpferischen Geistern zu leben und an ihren Kämpfen und Siegen theilnehmen zu können. Als Brahms im Frühling dieses Jahres starb, mochten auch viele, die ihn nie gesehen hatten, die Empfindung eines lähmenden Verlustes haben — eines Verlustes, der sich nicht mit Worten ausdrücken lässt, der aber ins eigene Leben hineinragt und einen der vielen unsichtbaren und unbewussten Pfeiler lockert, auf denen unser geistiges Gebäude ruht — eines Verlustes, der noch innigere Liebe und jene heisse Verehrung, die ängstlich ist, zu spät zu kommen, für denjenigen weckt, der noch unter den Lebenden weilt und für uns eine solche Stütze bedeutet. Diese Stütze ist uns Arnold Böcklin, der dritte jener Künstler, der, einer Pinie gleich, die vom Blitze gesengt ist und doch trotzig aufrecht steht, in reger Schaffenskraft heute seinen siebzigsten Geburtstag feiert.

So wenig künstlerische Verwandtschaft zwischen dem herben nordischen Musiker und dem vor Leben überschäumenden Baseler Meister, zwischen Brahms und Böcklin,

bestehen mag — eine äusserliche und eine innerliche Aehnlichkeit ist vorhanden. Die äusserliche theilen sie mit den Meisten, die abseits vom Alltag wandeln: sie wurden jahrelang missverstanden, verlacht, verkannt und gemieden, und beiden ist es erst spät zutheil geworden, die Liebe und das Verständnis jubelnder Gemeinden zu finden. Aber es hat beide nie angefochten; sie wussten, was ihre Schöpfungen wert waren, schufen, unbekümmert um Tadel und Verstocktheit, nur das, was ihre Künslerseele gebot, wichen keinem Erfolge zuliebe auch nur ein Haarbreit von jener Linie ab, die ihrem einsamen Gefühle als die Linie der Schönheit galt, und schritten in ruhiger Heiterkeit ihren Weg, in der sicheren Zuversicht, dass ihr Glaube der wahre sei. Als Böcklins Fabelwesen, die uns heute als Schöpfungen einer mystischen Urkraft anmuthen und deren Anblick uns die letzten Geheimnisse der Natur zu verrathen scheint, sich zum ersten Male in die Welt wagten, begegneten sie nur skeptischem Lächeln, mitleidigem Achselzucken und verlegener Hilflosigkeit.

Als Bildner solcher Wesen, deren Schlupfwinkel Gott Pan selber dem Künstler verrathen zu haben scheint, ist Böcklin am grössten. Der Zauber seiner Bilder, in denen er in räthselhaften und doch unmittelbar klaren Gleichnissen den tiefsten Sinn aller Stimmungen der belebten und unbelebten Natur ausdrückt, ist so gewaltig, dass er für immer lebendig bleibt. Das liegt darin, dass Böcklins Gestalten, so grotesk und unheimlich sie oft sein mögen, nicht willkürlich synthetische Zusammensetzungen einzelner phantastischer Körpertheile sind, sondern dass sie nach den ewigen und unerklärlichen Gesetzen entstanden zu sein scheinen, denen alles Leben entstammt. Diese Naturnothwendigkeit ist es, die angesichts Böcklin'scher Bilder sofort die unumstössliche

Gewissheit gibt, all das muss so sein. Vielen von ihnen ist mit klügelndem Verstand überhaupt nicht beizukommen, und man kann sie ebensowenig erklären wie irgendein Urphänomen, wie das Blühen des Frühlings oder die funkelnde Bahn des Meteors. Vielleicht ist es das, was die Leute des klügelnden Verstandes dem Maler nicht verzeihen konnten. Gibt es ein „Warum?“, wenn er das „Schweigen im Walde“ darstellt: heisse Mittagssonne, die den Himmel in weissglühenden Stahl zu verwandeln scheint, der zwischen mächtigen Stämmen durchleuchtet. Aus harzigen Rinden, aus Pilzen und Moosen steigt hitziger Duft auf. Tiefste Stille. Lautlos, mit gespenstigem Tritt schreitet ein zottiges, wildes Einhorn aus den Büschen, glotzenden Auges in den Sonnenschein starrend. Ein halbverhülltes Mädchen sitzt auf seinem Rücken und träumt in den Mittag hinein. Das Märchen reitet durch den Wald ...

Es wird kaum jemanden geben, der dieses Bild „auslegen“ kann. Aber auch kaum jemanden, der bei seinem Anblick daran denkt. Es wirkt mit der Selbstverständlichkeit der Natur selber, deren sich Keiner erwehren kann. Ob Böcklin die Ungeheuer des Meeres darstellt, asthmatische, bronzefarbene Centauren, herrliche, weisse, grossäugige Nixen und fidele alte, wüste Seegreise, von einer mächtigen Welle getragen, die sie im nächsten Augenblick wieder verschlingt — ob er die Gefilde der Seligen malt mit ihren tiefdunklen Teichen, den leuchtenden Schwänen und den singenden Wasserfrauen, zu deren Reich Helena von dem rosenbekränzten Chiron hinübergetragen wird — ob er Pan in der Mittagsglut hinter einem Felsen auftauchen lässt, mit gellendem Laut Hirten und Heerde erschreckend und den Abhang hinunterjagend — ob sich ihm der brausende Klang der Meeresbrandung in einem Weibe verkörpert, das in

einer Felsenspalte verborgen steht und mit der Rechten in wirrem Traum in die Saiten einer krystallenen Harfe greift — überall weht uns der Hauch unmittelbaren, strotzenden Lebens an, vor dem es weder Bedenken noch Zweifel gibt. Böcklins Tritonenfamilien, die sich auf warmen Sandbänken wälzen und die breiten getigerten Robbenfüsse in die blaue, rauschende Flut tauchen, schnaufen ordentlich vor Behagen. Man meint den Bocksdunst seiner Satyre und Faune zu riechen, die in blödsinnig gutmüthigem Entzücken schlafende Quellnymphen belauschen oder in animalischer Freude in dem Fischernetz, das sie ausgeworfen haben, statt des erwarteten fetten Bissens eine dicke, faule Nixe gefangen finden. Wer seine grausigen See-Ungeheuer als unwahrscheinliche Ausgeburten einer launenhaften Phantasie ansieht, könnte bei einem Rundgang durch das Aquarium in Neapel, das die seltsamsten, schauerlich geformten Meerthiere birgt, leicht umgestimmt werden, und er würde, wenn es solche Wesen ja doch nicht gibt, eher geneigt sein, dies einer Vergesslichkeit der Natur als einem Fehlgriff dieses elementaren Künstlers zuzuschreiben.

Böcklin hat sich einmal selbst gemalt, mit Pinsel und Palette in der Hand, träumerisch vor sich hinblickend und der seltsamen Melodie lauschend, die hinter ihm der Tod auf der Fiedel spielt. Er lauscht weder erschrocken, noch überrascht; er kennt das alte Lied, das ihm eine liebe Mahnung ist, das sonnige Leben nur um so heisser zu umfassen und zu bezwingen, ohne an das Ende zu vergessen. Dieser Gedanke an die Vergänglichkeit spricht aus vielen Schöpfungen des Meisters, ohne sentimentalen Pessimismus, in dem ganzen bewussten Ernst einer starken Kraft. Den ergreifendsten Ausdruck findet er in den sturmgebeugten Cypressenwipfeln der „Villa am Meer“ und in dem dunklen Hafen

der „Todteninsel“ mit ihren steilen Felsengräbern, den düsteren Bäumen und dem geheimnisvollen Thor, das von bronzenen Thiergestalten bewacht wird und in welches eben ein weisser Nachen, einen bekränzten Sarg bergend, lautlos hineingleitet. Aber auch in glühenden, jauchzenden Bildern erschüttert uns oft das Gefühl, dass all dies Schöne vom Tode berührt sei: so überreif ist alles, so leuchtend, so vollkommen . . .

Es wäre thöricht, auf die Quellen des Künstlers hinzuweisen, um seinen Entwicklungsgang zu schildern. Naturen wie die seine sind weder Einzeleinflüssen zugänglich, noch aus solchen zu erklären. Es ist sicher, dass er den Griechen und den Quattrocentisten viel Stoffliches verdankt; aber was hat er aus dem Ueberkommenen zu gestalten gewusst! Er hat die stilisierte Mythe der Antike zu einem Leben erweckt, wie es sich die Griechen so wahr und intensiv nie träumen lassen konnten. Und die englischen Prärafaeliten, die doch nur mit bewusstem Raffinement eine Mode geschaffen haben, so künstlerisch exquisit und stimmungsvoll diese Mode der hektischen Farben, der morbiden Gesichter, der überschlanken Körper inmitten absichtlich primitiver Landschaft auch sein mag — wenn man sie der unerschöpflichen Bildnerkraft Böcklins vergleicht, so sinken sie in Nichts zusammen, wie das Absterbende vor neuem siegreichen Leben, wie das Zufällige vor dem Ewigen. So empfänglich hysterische Gemüther für den Zauber Whistlerscher Farbenharmonien oder Burne-Jones'scher Mädchenaugen sein mögen, — ein Bild Böcklins gibt jedem das andächtige Gefühl einer Wiedergenesung. Von lebenden Malern kommt in dieser Hinsicht neben Böcklin höchstens der Engländer George Frederick Watts in Betracht, bei dem aber die Poesie das Malerische zu weit überwiegt, dessen

Phantasie zu eklektisch und dessen Farben gegenüber den berauschenden Mischungen Böcklins zu thönern sind, als dass man ihn ernstlich unserem grossen Meister an die Seite stellen könnte. Um den Einfluss zu ermessen, den er jetzt schon auf schaffende Künstler übt, braucht man nur die Namen Stuck und Klinger zu nennen, und es muss nicht erst gesagt werden, dass dieser Einfluss auch auf andere Kunstgebiete hinübergreift: in der schönsten Dichtung, die uns die letzten Jahre brachten, sind Böcklinsche Geschöpfe als Waldschrat und Nickelmann überwältigend verkörpert. In Böcklin hat die moderne Malerei einen Höhepunkt erreicht, dessen sich die grössten Zeiten nicht zu schämen hätten, und im Munde der Nachwelt wird sein Name genannt werden, wenn es die Frage beantworten heisst, wer die Malerei des 19. Jahrhunderts aus stumpfem Niedergange zu den höchsten Ehren geführt hat. Uns aber ist er mehr: der Zauberer, der uns auf seinem Purpurmantel aus unserer dürren, rationalistischen Zeit in üppige Märchenländer trägt, an die wir durch ihn glauben gelernt haben, — der stolze Verkünder und Bringer einer neuen Renaissance, die an grausamer Schönheit und herrlich furchtbarer Kraft vielleicht hinter der italienischen zurückstehen mag, aber, unserer schwächeren Körperlichkeit entsprechend, durchgeistigter und subtiler sein wird; eine Renaissance in Kunst und Leben, nach der wir uns alle sehnen, und die kommen muss und kommen wird.

16. October 1897.

Arnold Böcklin.

„Josephine“.

(Ein Spiel in vier Acten von Hermann Bahr. Zum ersten Male aufgeführt am Deutschen Volkstheater am 23. December 1897.)

Vor einigen Jahren machte im Pariser „Salon“ ein Bild Aufsehen, das eine moderne Tischgesellschaft in Frack und Balltoilette an reichgeschmückter Tafel darstellte, zu deren Häupten plötzlich ein Fremder sitzt: Christus. Eine der Damen, ein junges Weib von raffinierter, sündiger Schönheit, stürzt zu des Heilands Füssen: Magdalena. Was dieses Bild ausdrücken will: dass die wechselnde Tracht und alle äusseren Umstände nichtig sind, und dass über alle Zeiten hinweg jene Menschen Brüder und Schwestern sind, in deren Seelen sich das Leben und seine Schickungen in gleicher Weise wiederspiegeln und zu gleichem Fühlen und Handeln auslösen — das scheint Bahr auch in seinem so widerspruchsvoll aufgenommenen Stücke zeigen zu wollen. Er stellt dar, wie der Rausch und die Qual, die Kämpfe und Träume, die jeder Mann, sei er Kaiser oder Knecht, durchleben muss, auch dem Grossen nicht erspart werden, dass er, wenn auch nicht im Glück, so doch im

Leid unser Bruder ist, und dass all diese Gefühle und die durch sie erzeugten Thaten bei ihm nur grössere Dimensionen annehmen. „Jeder von uns hat einmal seine Heldenstunde“, heisst es in der zierlichen Conférence, in der die Muse als Prolog die Hörer darauf vorbereitet, von welch intimer Seite der Autor seinen Bonaparte veranschaulicht; einen Bonaparte, der allerdings im ersten Augenblick betroffen macht, weil er die typische Vorstellung über den Haufen wirft, die sich bei der Nennung dieses Namens einstellt, und die kaum etwas mit dem ungestümen Jüngling von 26 Jahren mit all seiner Liebe und eifersüchtigen Wuth, dem zutraulichen Gemüth und der Sehnsucht nach der stillen Insel gemein hat, auf der er mit seiner Josephine, unbekümmert um Ruhm und Pracht, seinen Traum vom Glück ausleben könnte. Aber es ist vom Bühnenstandpunkt aus sicherlich verfehlt, die Gewalt und Grösse des Helden nicht durch ein paar kräftige, wenn auch nicht neue Züge deutlich zu machen. Hätte sich Bahr zu dieser gewiss nicht unkünstlerischen Concession herbeigelassen, so hätten sich seine Scenen wie Arabesken um das Bild gefügt, und es wäre eine Brücke des Verständnisses geschlagen worden. Der Dramatiker darf eben niemals irgend etwas als bekannt voraussetzen, und dadurch, dass Bahr dies gethan hat und glaubte, nur eine Seite des Bonaparte darstellen zu brauchen, beging er denselben Fehler wie Wereschtschagin in seinen Bildern.*) Wer sich davon überzeugen will, dass fast alle

*) Wie Bahr nachträglich mittheilt, ist die „Josephine“ kein in sich abgeschlossenes Drama, sondern der 1. Theil einer Trilogie. Damit ist aber dieser Vorwurf der einseitigen Anschauung entkräftet, und was in der „Josephine“ noch vom Begriff „Napoleon“ fehlt, werden die Schlusstheile durch die Versinnlichung seiner ganzen Entwicklung zu zeigen haben.

Scenen des „Spieles“ auf historischen Thatsachen beruhen, braucht neben Taine und dem Briefwechsel zwischen Napoleon und Josephine nur die Memoiren des Barras und der Rémusat oder die neueren einschlägigen Werke von Josef Turquan und Henri Bouchot nachzulesen.

Ob das Experiment gelungen ist? Zum Theile gewiss; aber die wirklichen Mängel des Werkes waren wohl kaum auch die wirkliche Ursache der starken und in ihren Aeusserungsformen verletzenden Opposition am Premièrenabend. Die Absicht Bahr's, Bedenken und Zweifel der Hörer durch die Worte des Prologes und durch die Bezeichnung des Ganzen als „Spiel“ von vornherein zu entwaffnen, ist fehlgeschlagen, und doch hat der Dichter wohl ein Recht darauf, zu verlangen, dass das Publicum einer solchen Ansprache eingedenk bleibe und, wenn es deren Worte mit Beifall aufnimmt, nicht plötzlich das ruhige Anhören des Stückes ablehnt und unmöglich macht. Geschieht das, so kann das Votum der Zuhörer nicht mehr den Werth eines besonnenen, auf Kenntnis des Werkes beruhenden Urtheiles haben, ganz abgesehen davon, dass die unschuldig insultierten Schauspieler verwirrt und unsicher werden. Das Publicum hat nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht, seine Meinung abzugeben — aber erst nach Schluss des ruhig angehörten Actes. Uebrigens aber kann man behaupten, dass der manierlose Lärm sein Ziel gar nicht traf und keinen Sinn hatte. „Josephine“ hätte in Anbetracht der Art, nicht des Werthes, ebenso gut glänzende Heiterkeit erwecken, als mit stillem Lächeln aufgenommen oder auch kalt abgelehnt und ausgezischt werden können; aber zu einer ernsten, unwilligen Demonstration bietet die Komödie keinen Anlass. Bahr will uns nicht erschüttern, sondern unser beschauliches Behagen erregen, indem er uns unser eigenes, zu phantastischer

Grösse emporgewachsenes Spiegelbild zeigt, und er versucht das — es ist immer noch von der Form und nicht vom Inhalt die Rede — mit schlichten Mitteln und gewinnender Natürlichkeit, unter geflissentlicher Vermeidung jedes Zuges, der an die Aeusserlichkeiten des historischen Stelzendramas erinnern könnte. So möchte er uns am Schlusse mit jenem reinen Gefühl entlassen, das mit dem Bewusstsein verbunden ist, dass alles das nur Schein war, wie es der grosse Schweizer Lyriker in seinen edlen Versen ausdrückt:

„In diesen Liedern suche Du
Nach keinem ernsten Ziel!
Ein wenig Schmerz, ein wenig Lust.
Und alles war ein Spiel.

— — — — — — — — — —

Und ob verstohlen auf ein Blatt
Auch eine Thräne fiel,
Getrocknet ist die Thräne längst,
Und alles war ein Spiel.“

Dass sich dieses Gefühl nicht eingestellt hat, ist nur zum Theil dem Verfasser zuzuschreiben, dessen „Josephine“ gewiss kein einwandfreies Werk ist, aber für dessen klar zutage liegende Fehler zwei reizende Acte voll Charme und köstlicher Frechheit reichlich entschädigen. Am Substantiellen lag ihm offenbar wenig, und es fiel ihm gar nicht ein, die Thaten Bonapartes zu dramatisieren, die immerhin genügend angedeutet werden, um die mit einer im Geschichtsdrama bisher unerhörten Intimität dargestellten Charaktere durch die Historie aus der Phantasie zu ergänzen, was hier weder eine unmögliche noch eine unbillige Forderung ist. Andererseits ist das Stück gewiss auch nicht bloss eines gelungenen Scherzes halber geschrieben worden. Wir sollten Augenblicke mit ansehen, in denen uns der grosse Mann durch Noth und Leid verwandt wird, ohne dass ihm etwas von seiner Bedeutung

verloren gehen kann. Bahr's Held bleibt Bonaparte auch in Unterhosen. Für einen derartigen Versuch ist das lose Gerüst fast nebensächlich, um das die graziösen und ungezogenen Scenen lustige und bunte Ranken schlingen. Josephine ahnt den Genius des jungen Bonaparte und fürchtet seine Wildheit; der Nähe des lästigen und misstrauischen Mannes, den sie, dem Geiste ihrer Zeit folgend, mit munterer Schamlosigkeit betrügt, sucht sie sich zu entledigen, indem sie die unheimliche Flamme des Ehrgeizes in ihm weckt und ihn zur Armee nach Italien treibt. Wie er — der während des ganzen herrlichen Feldzuges nur an sie dachte, und nicht etwa in heldenhafter Begeisterung, sondern blos durch den Taumel wüthender Eifersucht aufgestachelt siegreiche Schlachten schlug — nun seiner Frau als Sieger entgegentritt, wacht die Liebe der Treulosen zu ihm auf. Aber der demüthig Werbende von früher ist nicht mehr derselbe; er hat den Rausch des Triumphes gefühlt, und ruhelose Sehnsucht nach Grösse überwuchert seine Liebe zu Josephine. Jetzt ist es zu spät, wenn sie ihm Zärtlichkeit und Treue entgegenbringt, und es ist lieb und traurig, wenn sich die einsame, gutherzige Frau, der man trotz ihres Leichtsinns der klugen Anmuth halber nicht böse sein kann mit der sie das Gewagteste sagt und thut, jetzt mit denselben Worten, die er früher sprach, an ihn schmiegt — mit den Worten von der stillen Insel mitten im Weltmeer — und wenn er jetzt so gleichgiltig dabei bleibt, wie sie es früher war.

Dieser äusserliche Vorgang aber bildet nicht allein den feinen und seltenen Reiz der so missverstandenen losen Scenenreihe. Dieser Reiz liegt in der prickelnden Kunst des Dialogs, der von zierlichen Wendungen, witzigen Pointen und lachenden Ungezogenheiten überschäumt; und nicht weniger an der grossen Liebenswürdigkeit der einzelnen Auftritte. Es sei nur einer angeführt und auf den ganzen

ersten Act und die Schlussscene des dritten bloss hingewiesen: die satirische Scene zwischen dem Consul Bonaparte und dem Schauspieler Talma, mit der das Stück schliesst, ist in ihrer geistreichen, sicheren Führung jedes Meisterlustspiels würdig. Napoleon fühlt, dass er trotz seiner Thaten doch nicht die ihm gebührende Stellung beim Volke habe, weil ihm die grossartige Geberde des „Helden", die suggestive Kraft des Auftretens fehlt. Was die Schlachtberichte melden, ist doch blos ein verklingender Eindruck: „Dir glaub ich nicht mit dem Ohr, Dir glaub ich nur mit dem Aug'" ist das Gefühl aller Naiven und also auch jedes Volkes, so dass für dieses das Eindrucksvolle der grossen Attitude leichter zum Erwecken ehrerbietiger Bewunderung führt als die grosse That. Der „kleine General" weiss sich nicht als Cäsar zu benehmen: „Eine Stadt erobern, ist mir ein Vergnügen — aber dann: der Einzug! Das ist mir schrecklich! Wie zieht man in eine eroberte Stadt ein? Was macht man da für ein Gesicht? — — Ich bin nicht feig — — Aber präsidieren, — oder Audienzen — das ist mir schrecklich! Da bin ich so ungeschickt — so — ich kann es einfach nicht." Das will er von Talma lernen, dessen prachtvoll majestätische Darstellung Corneille'scher Könige ihm imponiert hat. Auch diser Zug ist historisch beglaubigt. Köstlich ist nun das Gespräch der beiden, die reizende Persiflage des dünkelhaften Schauspielers, der Bonaparte gnädig auf die Schulter klopft und ihn seines wohlwollenden Interesses versichert, und schliesslich die Lection der grossen Geste und das Suchen nach einer Pose, die „historisch" werden könnte. Josephine lacht zwar hell auf, als sie ihren einfachen Mann plötzlich wie seine eigene Statue vor sich stehen sieht, aber — „auf seine Frau hat noch kein Held gewirkt, — zu Hause hört das Heldenthum auf." Wie durch diese Scene

unmerklich die ganz intime trauliche Zeichnung des Corsen leise verwischt und in das starr-traditionelle Napoleon-Bild hinübergespielt wird, das der hergebrachten Anschauung entspricht und nach dem sich das Publicum so sehr sehnte. dessen plötzlich erwachtes „historisches Gefühl" durch das kühn revolutionäre Abweichen von den geheiligten Pfaden des „kleinen Hannak", ja vielleicht gar des „grossen Gindely" schwer gekränkt wurde, das ist ausserordentlich hübsch, fein und frei geführt.

Dass ein derartiges Experiment nicht auf den ersten Ansturm gelingen konnte, war vorauszusehen, und thatsächlich haften Fehler an dem Werke. Es ist zum Theil undramatisch und jedenfalls mangelhaft componiert. Die historische „Chiffons"-Methode verführt den Verfasser zu Aeusserlichkeiten und falschen Wahrheiten, die auf der Bühne den Eindruck des Unmöglichen machen. Zu den Aeusserlichkeiten gehört die Scene, in der Bonaparte Etikette-Uebungen vornehmen lässt. zu den „falschen Wahrheiten" sein Eifersuchtsparoxysmus während der Schlacht bei Arcole, um die er sich einfach nicht kümmert und die er fast verloren gehen lässt bis zum letzten Augenblick, in dem er mit der Fahne in der Hand wüthend voranstürmt und den Feind in die Flucht treibt. Auch wird die „wahre Wahrheit", die bis zur Marter jede Fiber blosslegende verité vraie der Goncourts, von Bahr manchmal escamotiert, weil er einen störenden Fleck, der durch sie in sein Bild gebracht würde, nur dadurch vermeiden zu können scheint, dass er es unterlässt, unerbittlich alle Consequenzen aus ihr zu ziehen. So stimmt der Bonaparte des dritten Acts nicht zu dem des Anfangs. diesem zornig liebenden Brausekopf und Brauseherzen, dessen eifersüchtiges Misstrauen gewiss nicht so unglaublich rasch und gedankenlos durch ein liebkosendes Schmollen

ein schmeichelnd ablenkendes und gar nicht überzeugendes Wort beschwichtigt worden wäre. Vor der Verankerung solcher psychologisch heikler Stellen, an denen alte Fäden des Netzes fallen gelassen und ganz neue aufgenommen werden, deren Aneinanderketten zur Verhütung theilweisen Abreissens nöthig ist, drückt er sich gerne vorbei, verstohlen und scheinbar sorglos mit schlauem Augenzwinkern darüber hinweghuschend; aber mit seiner Methode, eine logische und erwartete Replik mit irgend einer leichtsinnig abspringenden Wendung abzubrechen, macht Bahr es sich doch allzu leicht. Es ist gewiss von Uebel und verdirbt sein Spiel, wenn der Dichter sich in die Karten sehen lässt; aber wenn er so herzliches Vertrauen erwartet, dass die Neugier ihm nicht über die Achsel gucken soll, so darf auch er dann keine Volte schlagen. Das aber thut Bahr leider manchesmal und nicht nur hier in diesem prickelnden, tragikomischen Scherzo, dessen Art solch kleine Eulenspiegeleien noch am ehesten verträgt. Nur sind manche Wendungen des Dialogs überflüssig cynisch und die Auskleidescene im dritten Act verstimmt durch allzu grosse Deutlichkeit. All das aber gibt noch kein Recht, dieses „Spiel“ so zu misshandeln, während man sich „Madame Sans-Gêne“ gefallen lässt. Nietzsche hat doch recht: „Wenn wir über Jemand umlernen müssen, so rechnen wir ihm die Unbequemlichkeit hart an, die er uns damit macht.“ Das war wohl der Hauptgrund zur Verstimmung der Premièrenbesucher, die sofort empört sind, wenn sie aus den gewohnten Geleisen gedrängt werden; und auch die nur allzu zahlreichen und mit vielem „Talent zur Feierlichkeit“ gesegneten Anhänger des falschen Pathos einer gedankenlosen Pietät mochten leicht durch die lustigen

Nasenstüber verletzt worden sein, mit denen Bahr alle Nick-Pagoden jederzeit mit Vergnügen bedenkt. Aber trotz alledem:

„— — — was doch solch Eifer?
Was doch so wenig Ruh?
Eu'r Urtheil, dünkt mich, wäre reifer,
Hörtet ihr besser zu!"

December 1897.



Von Bildern.

Von Bildern.

(Tina Blau. — Michetti. — Theodor v. Hörmann.)

Innerhalb der letzten Entwicklungsjahre deutscher Malerei, in denen es oft genug verzweifeltes Ringen nach neuem und wahrhaftem Farbenausdruck gab, sind wohl nirgends charakteristischere Phasen aufeinander gefolgt, als im Kampfe um die moderne Landschaft. Der malerische Anstoss, den die Meister aus Fontainebleau und Barbizon gaben, und der zunächst nur in der Ueberwindung der antikisierenden, stilisierten Naturbetrachtung bestand — die „idealen Landschaften" Rottmann's und Koch's sind hierfür das beste Beispiel — hat sich bald in tastende Versuche umgesetzt, von denen jeder Einzelne als das endgiltige Ziel der Landschaftsmalerei von begeisterten Jüngern begrüsst wurde. Diese Versuche sind für uns noch nicht in gehörige historische Distanz gerückt, und es ist unmöglich, schon heute zu entscheiden, ob Endgiltiges durch sie gewonnen wurde und ob diejenigen, die in decorativen und verein-

fachten Linien schwelgen, dem Farbensymphoniker gegenüber Recht behalten werden, der die Natur und ihre Gegenstände als solche mit Gleichgiltigkeit behandelt und nur als Farbenträger betrachtet, die ihm den Ausdruck harmonisch abgestimmter Werthe ermöglichen; ob das impressionistische Bild, das nur den Reiz eines zufälligen und veränderlichen Augenblickes in Hast erhaschen will und auf das Unveränderliche und Wesentliche verzichtet, eine höhere Lösung ist als das Paysage intime, in dem am unscheinbarsten Fleckchen Erde dessen Stimmungsreiz gezeigt und mit liebevoller Versenkung wiedergegeben ist. Wie dem auch sei, und wenn vielleicht auch all diese Wege zu gar keinem positiven Ziele führen sollten — ja am Ende gar zurück, wenn der grosse Meister kommt, der mit pantheistischem Naturgefühle die Errungenschaften der modernen Technik auf die Weise des Hobbema oder Ruysdael anwendet — eines ist sicher: dass auf all diesen Entdeckungspfaden nicht nur viel gesucht, sondern auch manches gefunden wurde.

Zu jenen, die gefunden zu haben scheinen, gehört Tina Blau, von der jetzt 72 Bilder in Pisko's Salon zu sehen sind. Vielleicht sogar hat sie gefunden, ohne gesucht zu haben. Damit soll nicht gesagt sein, dass der Malerin alle äusseren Kämpfe erspart blieben, und man weiss, wie abfällig seiner hellen und durchsichtigen Farbenperspective halber ihr erstes grosses Praterbild behandelt wurde, das sich erst über Paris den Weg bahnen musste. Aber aus ihrer Malerei spricht keine streitbare Natur, sondern eine schlichte, stille und ruhige Persönlichkeit, die ihrer Stunde harren kann, und die abseits vom Ringen der Zeit steht, um sich dann den bleibenden Wert innerlich zu eigen machen zu können. So hat sie sich eine vornehme und besonnene

Technik gebildet, die allen Gewinn der Gegenwart vereint, ohne jemals in Extravaganzen zu verfallen. Der Charakter einer Landschaft ist ihr die Hauptsache, und sie will zunächst das Wesentliche ihrer Stimmung geben; diese Stimmung erreicht sie aber oft durch das Vorherrschenlassen eines Farbentones, und wenn sie sie festhält, so geben dann die glücklich gesehenen Zufälle der Stunde jenen Reiz des Momentanen, den die Impressionisten hie und da erreichen. Die Bilder aus Dürrenstein und dem Prater, und Skizzen aus der Umgebung von Wien haben dadurch einen zarten Zauber, der unter lebenden Oesterreichern vielleicht nur noch bei Jettel gefunden werden kann. Den Eindruck mächtiger Individualität und fortreissenden impulsiven Trotzes, der sich erst stürmisch durchzusetzen hat, wird man nirgends empfangen, aber das wohlthätige Gefühl, einer ehrlichen und zu meisterhaftem Können gelangten Künstlerin gegenüberzustehen, verlässt den Beschauer nicht, und wenn er geht, so wird er empfinden, dass er vielleicht nichts Unvergessliches gesehen hat, aber dass er vieles nicht vergessen wird.

Bei Francesco Paolo Michetti, der jetzt als grösster Maler des heutigen Italien gefeiert wird und den Gabriele d'Annunzio in begeisterten Worten begrüsst, ist es anders. Die Empfindung eines starken, ja gewaltthätigen Menschen drängt sich beim ersten Blick auf, und insbesondere seine Pastellköpfe athmen eine fast unheimliche, elementare Brutalität. Er meistert jede Technik, aber es ist, als ob er jedesmal mit ihr kämpfen müsste. Die Art seiner Zeichnung, die oft an Menzel, manchmal sogar an Lionardo mahnt, hat bei aller Kühnheit und Kraft doch nicht den freien und heiteren Schwung des mühelos schöpferischen Geistes, und in seinen Studien liegt eine Verachtung der natürlichen

Dimensionen, die ihm gleichsam zu eng und erbärmlich für die Form erscheinen, die er ausdrücken will, und die er oft ins Ungeheure erweitert. Er hat, in Einsamkeit zurückgezogen, die mannigfachsten Probleme erfasst und bewältigt: aber wie der Einsiedler, so weise und gross er geworden sein mag, zu laut oder zu leise spricht, wenn er wieder zu Menschen kommt, so geht es auch hier: was Michetti zeigt, wirkt oft übertrieben, und vor seinem Eifer und der Wucht seiner Stimme wird das Wort undeutlich, das wir vernehmen sollten. Merkwürdig ist die Art seiner Farbengebung, die hauptsächlich als Unterstützung der Zeichnung wirkt, und nicht, bis auf wenige Ausnahmen, als malerischer Endzweck. Man muss Ehrfurcht vor seiner Meisterschaft haben und Bewunderung für die Heimatliebe, mit der er sich in jeden Winkel seines Landes und in jedes Gesicht der Bewohner vertieft, und eine gewisse Grösse wird ihm keiner versagen. Warme Empfindung aber strömt von keinem seiner Bilder auf den Beschauer. Er scheint ganz Auge zu sein. Vor seinen überlebensgrossen Köpfen glaubt man zu spüren, dass sie mit unterlebensgrossem Gefühl gemalt sind.

Vielleicht aber ist das eine ungerechte und subjective Empfindung, die ebenso verblassen wird, wie eine ähnliche, die vor Jahren dem verstorbenen Theodor v. Hörmann entgegengebracht wurde. Sein heftiges und schroffes Temperament hat es durch lange Zeit mit sich gebracht, dass man gar nichts von dem tiefen und warmen Gefühl merkte, das sich in seiner Malerei aussprach. Jetzt, wo aller Streit verstummt ist, den seine ersten Freilichtbilder und seine ersten Freilichtreden erregten, mit denen er kräftig in die Stagnation der Wiener Kunst und Kunstempfindung hineinleuchtete, fühlte man erst die Höhe des Mannes und ehrt sein vielleicht einseitiges, aber in dieser Einseitigkeit bewunderungswürdiges

Können, ohne es begreifen zu können, dass ein Streit darüber überhaupt möglich war. Unter den Bildern, die neulich im Hause der Secession ausgestellt waren, befanden sich Werke, die unbedenklich zu den besten der österreichischen Landschaftsmalerei zu zählen sind, und mit der Glut des „Klostergartens“, der zarten Farbenharmonie der „Morgensonne“, der Leuchtkraft und Luftweite des grossen Esparsettefeldes oder mit einem seiner tief goldigbraunen Herbstwälder werden sich nicht allzu viele zeitgenössische Naturschilderungen messen können. Mit welcher Selbstzucht und unerbittlichen Strenge er an sich arbeitete, zeigen seine Skizzen, in denen er zahllosemale mit demselben Motiv und denselben Farbentönen ringt, bis er sie sich ganz unterworfen hat und bis er nicht um ein Haar breit von dem abweichen muss, was er innerlich gewollt hat. So hat er wirklich, wie er es von den Anderen forderte, nie einen Quadratcentimeter gemalt, den er nicht verantworten konnte. Die spärliche Anzahl minder gelungener Werke Hörmanns, in denen er oft in allzu eindringlicher, ungeduldiger Energie in Farben zeigen wollte, wie man ehrlich malen kann, und die dadurch oft durch ein Uebermass gewollten Ausdrucks kalt und hart wurden, mag man getrost als gemalte Streitschriften betrachten, die ihren Zweck erfüllt haben und die es ermöglichten, mit grösserem Verständnis vor seine erlesenen und reifen Werke zu treten. Liebevoller als der trotzige und verbitterte Mann ist kaum einer an der Scholle gehangen, und jedes Blütenbäumchen, jedes Feld und jede Distelstaude hat er mit ebenso zärtlicher Sorgfalt wiedergegeben, als die einzige Stimmung des Bodens, auf dem sie standen. Neben unserem Corot, dem unvergesslichen Schindler, wird man es Hörmann danken müssen, wenn wir wieder von österreichischer Malerei sprechen können, und dass, wenn

ein zweiter Courbet nach Wien käme, er die Frage des berühmten Meisters nicht wiederholen könnte, die er vor den Landschaftsbildern einer Münchener Ausstellung that: „Ja, sind denn diese Leute nirgends g e b o r e n?“

März 1899.

Secession.

Secession.

(IV. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs.)

Die diesmalige Ausstellung der Secession wird in imponierender Weise von Arthur Strasser dominiert. Sein in prachtvollem, von Löwen gezogenem Wagen ruhender Triumphator — er nennt ihn Marc Anton — ist vielleicht das Höchste, was frei schaffende Plastik jemals in Oesterreich hervorgebracht hat. Bei aller massiven Gewalt dieser riesenhaften Gruppe herrscht eine gebändigte Schönheit und Anmuth der Bewegung und der Formen in so hohem Masse, dass es für den Beschauer des Werkes, er möge stehen wo er wolle, überhaupt keinen todten Punkt gibt; keinen, in dem die Harmonie plastischer Linie jemals verletzt würde oder in dem irgend ein Detail, das für einen bestimmten Standort wirksam war, störend oder hemmend erscheinen könnte. Gleichviel, was an dieser Schöpfung mehr bewundert wird; der satte, schwammige und gleichgiltig grausame Ausdruck im Gesichte des Antonius, der üppig weiche Faltenwurf seines Gewandes oder die herrlichen Thiere, die in unwilliger Majestät an der einschneidenden

Kette zerren, um die gewaltigen Räder ins Rollen zu bringen — sicher ist, dass der Künstler, der jahrelang bitter ringen und seine Begabung in spielerischen Kleinigkeiten zersplittern musste, für dieses mächtige Werk allein als grösster Bildhauer Oesterreichs gelten darf, und dass Jeder sich freut, unsere Kunst durch ihn auf der Pariser Weltausstellung vertreten zu wissen.

Der Eindruck, den Strasser's Schöpfung in dem schönen, weiss-goldenen Mosaiksaal macht, den Olbrich als würdige Umrahmung dazu geschaffen hat, ist so stark, dass er alles andere dämpft, was nachher kommt, und es ist schwer, mit gerechter Empfindung vom Pompösen ins Intime zu kommen. Wer sich durch einen Ruhepunkt diesen Uebergang leichter machen will, wird am besten thun, wenn er, statt gleich zu den Bildern zu eilen, im Kunstgewerbezimmer die vornehmen und linienschönen Möbel von Olbrich und Hoffmann, die Teppiche Kolo Moser's und die Farbstiftzeichnungen des begabten Andri betrachtet.

Unter den ausgestellten Gemälden sind die Landschaft und das Interieur am stimmungsvollsten vertreten. Obenan stehen Gotthard Kuehl und Fritz Thaulow; ersterer vor allem mit seiner grossen „Augustusbrücke“ und dem delicaten Lichtspiel im „Schlachthaus“, Thaulow mit der „Alten Fabrik“ und dem normannischen Dorf, die in dem farbenkräftigen Leuchten dünn aufgetragener Töne fast den Eindruck virtuoser Prima-Malerei machen. Eugen Jettel hat die leichtverschwimmende, zarte, silbergraue Stimmung, die er so souverän beherrscht, wieder mit Meisterschaft auf einige Landschaften übertragen, unter denen das „Entennester“-Bild wohl die hervorragendste ist. René Billotte bringt ein fein abgetöntes Seine-Ufer mit zer-

fliessendem Schnee, Andreau eine „Abendstunde" in duftiger Dämmerung.

Gustav Klimt, dessen grosse malerische Begabung niemand leugnen wird, ist auf eigenthümliche Wege gerathen. Man hat ihn früher nur als Schöpfer decorativer Fresken und Entwürfe gekannt, und Deckenbilder im Burgtheater, sowie einige Felder im Stiegenhause des kunsthistorischen Museums zeigen das Wesen seiner früheren Kunst, die eine Weiterentwicklung Makart'scher Ausschmückungsart zu sein schien und bei aller Sicherheit in der Beherrschung malerischer und zeichnerischer Mittel doch nie über ein gewisses Mass des Conventionellen hinausgieng. Jetzt ist er ein Tastender und Suchender geworden. Die gewagten Experimente der Anderen haben ihn allzu sehr gereizt, und er will all die Künste der grossen Zauberer aus Paris und Brüssel nachhexen. Dadurch aber ist ihm die Einfalt des Schaffens verloren gegangen, und er gesellt sich allmählich der schlimmsten Art der Künstler: jener der „Auchkönner". Sein „Schubert", übrigens das Beste aus Klimt's letzter Arbeitszeit und im Porträtausdruck vortrefflich, leidet empfindlich durch die preciöse Manier der Darstellung und durch die Unwahrheit der zuerst verblüffenden Lichtreflexe. Die „Nuda Veritas" gar ist ein so verschminktes und bei aller decorativen Wirkung unehrliches Bild, dass es schwer möglich ist, sich zu jenen Wenigen zu bekennen, denen es der Künstler der Inschrift nach „recht gemacht" haben will. Der „nackten Wahrheit" darf es Keiner ansehen, dass sie noch vor fünf Minuten ein Mieder getragen hat.

Die Werke Josef Engelhart's, der vielleicht das vielseitigste, energischeste und frischeste Talent unter den jungen Wiener Künstlern ist, machen einen weit unmittel-

bareren und redlicheren Eindruck, obgleich auch er weit davon entfernt ist, ein naiv Schaffender zu sein, und obgleich es auch ihm keine Ruhe gelassen hat, bevor er sich alle Verwegenheiten und Spiegelfechtereien der Gegenwärtigsten und Zukünftigsten zu eigen gemacht hat. Aber er hat sich niemals so weit verirrt, dass man behaupten könnte, er habe sich der Lust am Technischen derart hingegeben, dass er dabei sein künstlerisches Wesen und seine malerischen Absichten verloren oder auch nur jemals verleugnet hätte. Vor Klimt's mehr als bizarrer „Pallas Athene", die im Herbste hier zu sehen war, höre ich jemanden sagen: „Ach, du guter Gott! und der Mann möchte doch so gerne Invaliden malen!" Diese Empfindung hat man bei Engelhart nie und am wenigsten jetzt, wo er wieder einmal mit grossem Glücke durch den von ihm entworfenen und im Vereine mit Georg Klimt und F. Zelezny modellierten wunderschönen Kamin seine starke Kraft in den Dienst des Kunstgewerbes stellt. Josef Hoffmann hat den ganzen Saal im Hinblicke auf den „Adam und Eva"-Kamin mit entzückender Freiheit und Leichtigkeit decoriert und hat dadurch auch Bacher's vornehmes und edles Altarbild „Herr, wohin gehst du?" — zu dem uns der Maler übrigens eine Predella schuldig geblieben zu sein scheint — zu höherer Lichtwirkung gebracht.

Dann: ein meisterhaftes Freilicht-Selbstporträt des grossen Dänen Pieter Kroyer. Ein paar reizende Durchblicke in halbverfallene alte Pariser Winkel und Höfe, in jenem traurig-bleichen Lichte, in dessen Behandlung der Genter Albert Baertson Meister ist. Eine phantastische Tapete von Guillaume Roger: tanzende und harfenspielende Mädchen in einem allerliebst gedämpften Farbencapriccio von mattgrün und mattorange. Ein Blumentraum „Eine

Welt" von Maximilian Lenz — etwas unklar im Thema, aber von schönem coloristischen Reiz und von bemerkenswerther Geschicklichkeit in der Behandlung duftiger, flatternder, blauer Gewänder, durch welche die jungen weissen Mädchenleiber zart durchschimmern.

Antonio de la Gandera ist ein Manierist ärgster Sorte, der dabei nicht einmal seine eigene Manier hat, sondern nur die verschiedener Anderer. Sein Porträt der Gräfin Noailles versucht Whistler'sche Töne, und die vier kleinen Gartenbilder — ebenso auch jenes grössere, das in der zweiten Secessionsausstellung hieng — sind archaistische Scherze, die einmal bedeutungslos zu amüsieren vermögen, deren Wiederholung aber monoton wirkt. Carl Moll endlich: man kennt seine sorgsame und saubere Art, die immer ansprechend und geschmackvoll ist, ohne tief zu wirken. Man muss sogar anerkennen. dass er in fleissiger und gewissenhafter Durchbildung oft die Meister übertrifft, an die er sich anlehnt — diesmal ist's Gotthard Kuehl — aber es wird ihm versagt bleiben, Stimmungen zu treffen und zu erwecken, die weiterklingen. Er gehört eben leider gerade so wie Klimt zu jenen, die alles „auch" können.

* * *

Es ist jetzt ungefähr ein Jahr her, seit die Wiener Secession ins Dasein getreten ist. Die junge Vereinigung hat in dieser knappen Zeitspanne durch auffallende Leistungen so vielerlei widersprechende Meinungen entfesselt und so vielerlei positive Resultate gezeitigt, dass es jetzt schon möglich ist, eine Bilanz zu ziehen, die der unbedingten Lebensfähigkeit dieser Bestrebungen das glänzendste Zeugnis ausstellt. Auch wenn der Rückschauende von den einzelnen Kunstwerken absieht, die eine Bereicherung des malerischen

Ausdrucksvermögens zeigen und den gewohnheitsmässigen Betrachter aus trägen Geleisen gedrängt und zu individualisierendem Anschauen gezwungen haben, so bleibt noch genug des Werthvollen übrig. Man kann schon heute ebenso sagen, dass die Secession wahren Gewinn gebracht hat, als auch, dass ihr Gefahren drohen.

Der Gewinn besteht, wie gesagt, nicht bloss darin, dass man Schöpfungen bedeutender Meister kennen lernte, und auch nicht bloss im Aufrütteln des Interesses für bildende Kunst, das in Wien ganz stagnierte und jetzt so kräftig wie nur je zuvor besteht. Er liegt vor Allem im Erwecken eines lebendigen Gefühls für Einheitlichkeit der Stimmung und des Stils. Niemals früher ist es so stark ins Bewusstsein gedrungen, dass ein Kunstwerk erst dann in die Erscheinung tritt, wenn die äusseren Bedingungen zu seiner Wirksamkeit vorhanden sind, und dass ein Bild erst in jenem Raume zur Geltung kommt, den die Phantasie des Künstlers als dessen Umgebung träumen mochte. Es ist allerdings unbestreitbar, dass die Durchführung dieses Princips leicht zu einer Ueberbetonung und Uebertreibung des rein decorativen Elements führen kann und auch oft schon geführt hat. Von einer Vertheidigung solcher Uebertreibungen soll keine Rede sein, weil sie sich selbst richten und die Erkenntnis nicht trüben dürfen, dass dies Unkraut aus gesundem Boden stammt. In der kunstgewerblichen Ausschmückung der Wohnräume wird dies Stilgefühl noch rascher und praktischer lebendig werden, weil das Wesentliche der Dinge des täglichen Lebens Allen viel deutlicher ist als das Wesentliche der Kunst, und weil Jeder es empfindlicher spürt, wenn ein Gegenstand Anderes als seine Bestimmung ausdrückt und folglich unkünstlerisch wirkt. Darin haben die Ausstellungen der Secession ungemein gefördert und

darin liegt vielleicht ihr eigenstes Wesen, das schon Goethe gefühlt und in eine Formel gebracht hat: „Ganz unerlässlich aber ist die Einheit auf dem Gipfel der Kunst; denn wenn der Baumeister zu dem Gefühl gelangt, dass seine Werke sich in edlen, einfachen, fasslichen Formen bewähren sollen, so wird er sich nach Bildhauern umsehen, die gleichmässig arbeiten. An solchen Verein wird der Maler sich anschliessen, und durch sie wird Steinhauer, Erzgiesser, Schnitzwerker, Tischler, Töpfer, Schlosser und wer nicht alles, geleitet, ein Gebäude fördern zu helfen, das zuletzt Sticker und Wirker als behagliche Wohnung zu vollenden gesellig bemüht sind."

Die Gefahr besteht im drohenden Manierismus. Dass dem so ist, wird nicht bloss dadurch bewiesen, dass der Ausdruck „secessionistisch" zu einem Schlagworte geworden ist, das sich eigentlich mit dem paradoxen Begriff „primitive Extravaganz" und so gar nicht mit dem Wesen unserer Künstler deckt, — der Beweis liegt auch darin, dass eine gewisse Art der neuen Wiener Ornamentik schon zur Mode im schlechten Sinn werden konnte. Zur Mode aber vermag nur das zu werden, was man n a c h a h m e n kann — und eben das ist blosse Manier. Es handelt sich dabei nicht um die Art der Ausdrucksweise, die mit zum Persönlichen eines Malers gehört, sondern um die bequeme Willkürlichkeit in der Anwendung gleichartiger Formen bei verschiedenen Problemen, die dann todt und stereotyp wirken. Auch führt diese Methode, die nur zu bald als mechanisch gefühlt wird, rasch zu einem für die Künstler unheilvollen Specialistenthum. Derselbe Goethe, der jene oben genannten, wie von heute klingenden Worte sagte, hat einmal in heiterer Laune diejenigen Künstler in Rubriken getheilt, die sich in Einseitigkeit verirren und erst in ihrer

Gesammtheit den „wahren Künstler“ ausmachen würden; und in diesen Rubriken finden sich die „Phantomisten“ und „Nebulisten“, die „Skelettisten“ und „Undulisten oder Schlängler“, ja sogar die „Skizzisten“ und „Pünktler“. Freilich ist der Sinn dieser Bezeichnungen ein anderer als der, den wir ihnen seither an der Hand moderner Bilder geben würden, und auch manche Anschauungen über Malerei haben sich verändert; aber gerade das mag nachdenklich stimmen und als Warnung gelten. Sobald ein inneres Bedürfnis im Künstler waltet und bestimmend auf seine Gestaltung wirkt, muss jeder Einwand schweigen; aber er soll es nicht durch bloss formale Aeusserlichkeiten verschulden, dass es noch immer Leute gibt, die sich vor einem Aquarell von Alt oder einer Landschaft von Jettel wundern, wie denn ein so „vernünftiges“ Bild in die Secession komme.

Mai 1899.

Künstlerhaus.

Künstlerhaus.

(XXVI. Jahresausstellung.)

Wer sich, müde vom Betrachten der verwirrend vielen in der 26. Jahresausstellung der Künstlergenossenschaft gezeigten Bilder, für ein paar Minuten unter das Publicum mischt, wird diesmal ungemein oft ausrufen hören: „Nein, was die alles von der Secession gelernt haben!“ Der erste Eindruck, den die Saaldecorationen und die Art der Anordnung der Werke machen, scheint dieses Gefühl auch zu berechtigen. Trotzdem waltet hier ein Missverständnis. Das Charakteristische der Raumausschmückung in den Secessionsausstellungen besteht in erster Linie nicht in der stilisierten primitiven Ornamentik der Wandverkleidung, die man jetzt auch im Künstlerhaus sehen kann, sondern in dem Bestreben, jedes einzelne Bild durch sorgsame Abtönung seiner Umgebung zu möglichst gewichtiger und voller Geltung zu bringen. Es unterliegt keinem Zweifel, dass ein Arrangement, dessen jeweilige Pointe das bedeutsamste Kunstwerk des

betreffenden Saales ist, in kleinen und intimen Ausstellungen viel leichter durchführbar ist, und dass die weiten Räume des Künstlerhauses und die grosse Zahl der naturgemäss disparaten Objecte ein gleiches nicht nur erschweren, sondern wahrscheinlich unmöglich machen. Eben deshalb aber hätte man darauf verzichten sollen, durch solche rein äusserliche Nachahmung bloss anzudeuten, was doch nicht auszuführen war, — schon deshalb, weil es bedenklich ist, etwas zu einer obendrein leicht zu missdeutenden Modesache zu machen, was doch immer nur künstlerische Stimmungssache sein sollte. Nebenbei verstärkt dieser Eindruck des Halben ein in der letzten Zeit immer lebhafter und bewusster werdendes Gefühl: dass einem Künstler durch eine mangelhafte und dadurch zu falschem Erfassen seiner Absicht führende Aufstellung seiner Schöpfung grösseres Unrecht angethan wird, als durch gänzliche Ablehnung des Werkes. Ein solches Unrecht ist an Skredsvig verübt worden, dessen grosses, vielfach gerühmtes Gemälde „Des Menschen Sohn" durch die Unterbringung im äusseren Vestibule um alle Wirkung gebracht ist. Es ist kaum möglich, gewissenhaft über ein Bild zu urtheilen, dessen Zeichnung die allzu grosse Nähe, zu der der Betrachter gezwungen ist, nicht verträgt, und dessen coloristische Wirkung durch die allzu grosse Entfernung des nächsten möglichen Beobachtungspunktes, sowie durch die stark differenzierte Beleuchtung des Stiegenhauses unbedingt erheblich leidet.

Starkes Interesse erregen einige Porträts von Horovitz, insbesondere das der verstorbenen Kaiserin und das des Hofraths Albert. Die Art der Entstehung des ersteren, das ja nicht nach dem Leben, sondern nur mit Hilfe von Photographien und Stichen geschaffen werden konnte, erschwert von vorneherein die unmittelbare Lebendigkeit, und es ist

erstaunlich, mit welcher Feinheit der Künstler seinem Ziele nahegekommen ist. Das Bildnis des Professors Albert aber ist in jeder Beziehung, in der Wärme des Colorits, in der Meisterschaft charakteristischer Aehnlichkeit und in der Vornehmheit der Behandlung ein bewunderungswürdiges Werk. Horovitz, der in den letzten Jahren leicht zu jener weichlichen, allzu geschmeidigen und etwas unpersönlichen Manier neigte, für die das eben aufgestellte Porträt der Baronin Königswarter ein Beispiel ist, steht dort auf einer Höhe, auf der ihn heute nur wenige einholen werden und an welche die conventionelle Vornehmheit des Dumba-Porträts von Angeli nicht entfernt hinanreicht. Hebbel hat einmal drei Stufen künstlerischer Eindrücke einem Werke gegenüber unterschieden: „So kann es sein!“ „So ist's!“ „So muss es sein!“ Vor dem Bilde der Kaiserin glaubt man, dass es „so sein kann“; vor dem Albert weiss man, dass es „so ist“, das „so muss es sein“ hat uns Horovitz allerdings noch kaum jemals abgerungen, und es lebt wohl auch nur ein Bildnismaler, der das vermag: Franz v. Lenbach. Obzwar gesagt werden muss, dass sein Herren-Porträt, das er diesmal hier hat, weniger Geistigkeit und individuelles Leben zeigt, als andere des Meisters, der hier zur Erhöhung seines monochromen Altmeistertones so weit geht, dass er auf der präraffaelitisch gezeichneten Landschaft des Hintergrundes jene Farbenschattierungen, die erst das Resultat der Zersetzung im Laufe der Jahrhunderte sind, schon jetzt anticipiert.

Neben den üblichen Pastellen von Fröschl, Pausinger und Mehoffer finden sich einige gute Porträts: zwei etwas manierierte, aber fein durchgebildete Frauen von L. F. Graf in schönen Rahmen von Zelezny; ein vorzüglicher Studienkopf von Maria Müller, ein kräftiges Damenbildnis von

Marie Rosenthal, ein interessantes, ganz pariserisch anmuthendes, raffiniert primitives Mädchenporträt in Gelb und Grün von Richard Klein. Dabei viel Minderwerthiges und Unterwerthiges, wie Ferrari's Kaiser Wilhelm II. oder die unsäglich langweiligen und verzuckerten Bildnisse von Julius Schmid. Eine hübsche kleine Porträtstudie in sehr decorativ wirkenden leuchtenden Farben von Renée von Vincenti sei nicht vergessen.

Die grossen Historienbilder, mögen sie nun von Joanowits oder von Viniegra sein, vermögen weder durch das Dargestellte, noch durch die Darstellung zu fesseln. Es haben sich Stimmen erhoben, die derartige äusserliche Werke den intimen Stimmungen der modernen Landschafter gegenüber mit der Begründung vertheidigen, dass zum Schaffen eines räumlich so ausgedehnten Bildes viel mehr Können und Künstlerfleiss erforderlich sei, als um ein paar verwischte Töne auf ein Brettchen zu streichen. Zugegeben, — wenn hierbei auch unbedingt das zeichnerische Können eher in Betracht kommt, als das malerische. Aber darum handelt es sich nicht. Die erste Empfindung, die ein echtes Kunstwerk hervorruft, ist die, dass es aus innerer Nothwendigkeit entstehen musste. Im Augenblick, in dem man überhaupt zu dem Zweifel gelangen kann, dass es dem Künstler ein unbedingtes Bedürfnis war, gerade dieses Werk zu schaffen, ist das Werk gerichtet. Es wird schwer sein, sich vorzustellen, dass der Maler des „Furor teutonicus" aus einem derartigen Bedürfnis heraus geschaffen hat — und das ist der entscheidende Grund, warum dieses und andere derartige Bilder kalt lassen. Damit ist nichts gegen die Gattung gesagt, und wenn man einen Delacroix wiedererleben könnte, so würde ihm auch ein zweites Mal Keiner widerstehen. Die theatralischen Costümscenen, die heute

als „Historien“ gemalt werden, sind ebenso unmöglich geworden, wie die „historischen“ Romane der Dahn und Eckstein. Der Maler, der geschichtliche Stoffe so malt, wie Conrad Ferdinand Meyer sie gedichtet hat, wird widerspruchslos anerkannt werden. Es handelt sich niemals um die Bekämpfung des Gegenstandes, der dargestellt wird, sondern nur um die Bekämpfung jener Unehrlichkeit der Darstellung, die darin liegt, aus Berechnung auf Massen-effecte ein überflüssiges und nicht persönlich durchempfundenes Werk zu schaffen, das bloss aufs „Imponieren“ angelegt ist. Es gibt keinen Gegenstand, den ein Künstler nicht beleben könnte. Zola sagt es im „L'oeuvre“ mit derber Deutlichkeit: „Ist ein Bündel Rüben, unmittelbar und einfach nach der Natur hingemalt, nicht mehr wert, als alle die Pinseleien der Akademiker, alle diese mit einer gewissen Brühe von Chic nach bekannten Kochregeln zurechtgemachten Herrlichkeiten? Der Tag kommt, wo eine einzige selbstständig gemalte Rübe einen Umsturz in der Kunst hervorrufen kann.“ Wenn der Maler erscheint, der ein Geschichtsbild aus eigener Empfindung heraus selbstständig malen kann, so wird dieses Bild allen Kennern mindestens so lieb sein, als — ein Bündel Rüben.

Viele werden sich über den Münchener Carl Strathmann ärgern, der eine Reihe seiner ganz bizarren Farben- und Formspielereien ausgestellt hat. Bilder kann man diese Blätter freilich nicht nennen, und sie dürfen auch nicht als solche genommen werden; sie sind nur als decorative Panneaux zu betrachten oder als Entwürfe zu Teppichweberei. Als solche aber haben sie unleugbaren grossen Reiz im Reichthum ihrer gar nicht auf natürlicher Entwicklung, sondern nur auf der reinen Freude an der stilisierten Linie

beruhenden Ornamentik und im ungemeinen Geschmack ihres Farbentones.

Unter den vielen Landschaften — Lichtenfels, Darnaut, Peter Paul Müller, Goltz und Ribarz sind angenehm vertreten — fallen ein paar merkwürdig farbig wirkende Radierungen von dem Worpsweder Hans am Ende, ein düsteres Blatt von Menci A. Crncic und einige in ihrer Technik an Klinger's „Rettungen ovidischer Opfer“ gemahnende von Los Rios auf. Das Schönste aber, was dieses Mal an Landschaften geboten wird, ist ein ganz kleines Bild, das nur ein paar Heuschober im Mondlicht darstellt und auf dem ein vibrierender Glanz von unsäglichem Zauber liegt. Der Maler trägt einen theuren Namen: Millet. Der Sohn des grossen Meisters von Barbizon zeigt auf dieser schmalen Fläche, deren Gegenstand freilich von dem berühmten Cyklus von 15 Bildern: „Die Getreideschober“ des Claude Monet angeregt ist, dass das Wort seines Vaters in ihm lebendig ist: „On peut partir de tous les points pour arriver au sublime, et tout est propre à l'exprimer, si on a une assez haute visée. Que chacun apporte le sien!“

April 1899.

Reproductionen.

Reproductionen.

(München, Secession 1899).

Arnold Böcklin. Der Krieg.

Ueber die grauen Thore der Renaissancestadt sausen gespenstige Reiter auf struppigen Mähren. Der Tod, den Lorbeer auf dem fahlen, graubraunen Schädel, lässt den rothen Mantel flattern, der mit den Flammen der brennenden Paläste Eins ist. Der gelbe Hass mit den Schlangenhaaren starrt weissen Auges vor sich hin und schreit seinen heiseren Racheruf. Zwischen ihm und dem todtenfarbenen Mord, der die Brandfackeln schwingt, ragt der beutelüsterne, grinsende Kopf eines rothbärtigen behelmten Kriegers heraus. Der Rauch der untergehenden Stadt ballt sich zu braunen Wolken, die die Rosse zu tragen scheinen. Unten aber, abseits der grossen Heerstrasse, liegt still und friedlich zwischen Bäumen ein kleines Winzerhäuschen, und helle Sonne fällt darauf.

* * *

Wilhelm Volz. Frau Musika.

Feine, leicht archaisierende Linien und matt abgetönte Farben. Zwischen zwei Säulen, mitten im Lorbeer, auf einer Stufe sitzt die schöne, üppige Frau Musika, leicht vorgeneigt

und auf das Violoncell gestützt. Sie hat gerade einem kleinen Putten irgend ein Lied vorgespielt, und der muss es der lächelnden Lehrerin auf seiner Geige nachspielen, um zu zeigen, ob er die schlichte Melodie weiter tragen kann, dort hinauf zu dem Berg, auf dem Menschenhäuser stehen und Felder blühen, und ob er sie einem guten Meister heimlich ins Ohr singen darf...

* * *

Marianne Stokes. Die heilige Elisabeth als Kind.

Von dem grossen goldenen Heiligenschein hebt sich sanft das junge, von blonden Flechten umschmiegte Haupt des zarten Kindes ab, das nachdenklich das Rad tritt und die dunklen Fäden durch die Hand laufen lässt. Die schlanke Gestalt umschliesst ein schweres, dunkelgrünes Kleid mit goldenen Blumen, das ein hellrother Ueberwurf schützt. Von der mattgrünen Wand glänzen goldgewebte Wappen, und das byzantinisch gefasste graue Christusantlitz auf blitzendem Metallgrund blickt müde auf das Mädchen, das vom Rosenwunder träumt...

* * *

Graf Leopold von Kalckreuth. Die Fahrt ins Leben.

Im Strohwägelchen, unter lilarothen, groben Decken schläft das Kind, obgleich der Wagen über Schollen und Gras holpert und oft nicht weiter mag. Die alte Frau mit den schweren Schuhen und dem dunkelblauen, braungestreiften Bauernrock kann ihn kaum mehr ziehen und muss sich selber auf den Krückstock stützen, tiefgebeugt einhaltend und Athem holend. Die Frühsonne glitzert über dem Feld, und von dem hellen Himmel zeichnen sich hart und be-

stimmt die schwerfälligen Linien der Abscheidenden, die das neue Leben führt.

* * *

Fernand Khnopff. Violinspielerin.

In hellem, lasurblauen Kleide steht eine schlanke Gestalt im schwach-dämmerigen Zimmer und setzt die schwärzlichbraune Amati ans Kinn. Sie spielt noch nicht. Aus dem zarten, blassen, von rothem Haar umlockten Gesicht blicken die Augen mit einem unheimlichen, ruhigen, räthselhaften Blick voll schmeichelnder Grausamkeit, beinahe so qualvoll süss und beängstigend wie hohe Geigentöne . . .

* * *

Franz Stuck. Sisyphos.

Der den schweren Block den Berg hinaufwälzt, ist keiner, der sich leidenschaftlich gegen seine Qual aufbäumt und alle Muskeln bis zum Zerreissen spannt, um endlich zu siegen. Zwar stemmt sich der Riese mit aller Gewalt gegen den Marmor, den er im Wiederschein eines phantastisch bunten Himmels die steile Höhe hinanbringen muss; aber diese Gewalt ist eine, die sich ergeben und in das Furchtbare gefügt hat, aus dem es keine Erlösung mehr gibt. Ringsum brütet grässliche Stille; die bleichen Asphodelosblüten werden von keinem Hauch gerührt, und auf der dunklen Flut des Todeswassers gleitet ein schattenhafter Schwan dahin . . .

* * *

Angelo Jank. Eiserne Wehr.

Vor dem Gehölz hält ein Trupp Gewaffneter regungslos, und die schweren rothen Lanzenschäfte ragen wie festgewachsen in die Luft. Ein schwarzer Ritter reitet auf

seinem Rappen den grellen Dächern im Thal zu, um Kundschaft zu erlangen. Die Anderen warten schweigend. Auf mächtigem, braunweiss geflecktem Pferde sitzt ein nachdenklicher Krieger in grünlichblauer Rüstung. Er träumt von der nächsten Stunde, und ob er die Anderen zum Sieg führen wird, oder zum Tode — oder zu beidem . . .

* * *

Ludwig von Zumbusch. Susanna.

Aus dem seichten Wasser, das zwischen den Bäumen des braunen Waldes liegt, steigt eine schöne, schlanke Frau, deren weisse Glieder hell durch das Dämmer schimmern. Leicht nach vorn geneigt, bedeckt sie das nasse Gesicht mit den Händen, und das bräunlich-rothe Haar fällt vornüber und hüllt das Antlitz. So kann sie die beiden Gestalten nicht sehen, die lauernd hinter mächtigen Stämmen stehen. Die eine ist ein hagerer Greis mit hellrothem Ueberwurf über dem violetten Untergewand; er starrt in bedächtiger Gier nach der Nackten hin, und seine zitternde knochige Hand fasst in einen Rindenspalt des Baumes. Die andere ist ein feister, kurzathmiger Mann, dessen Körper, in goldbraunen Brocat und lila Talar gekleidet, schwer an dem Stamm lehnt und in dessen breitem, bartlosem Gesicht unter der runden Mütze der Plan aufdämmert, wie er das Weib und — den Anderen überlisten könne — — — — —

* * *

Ludwig Herterich. Hutten.

An der grobgeschnitzten, lebensgrossen Gestalt des Gekreuzigten lehnt nachdenklich der ernste, geharnischte Ritter, der sein Leblang für den wahren Christus gestritten hatte. Die blutigen, weit ausgebreiteten Arme des Heilands

scheinen geisterhaft zu wachsen und werden zu Flügeln, die sich dunkel über den eisernen Streiter spannen. Ein Schatten streift seine Stirn, und sein froher Ausruf scheint sich in die bange Frage zu verwandeln: „I s t es eine Lust, zu l e b e n?"

* * *

E. M a x e n c e. Das Murmeln der Quelle.

Grünlich-weisse Eiskrystalle wölben sich zur Märchengrotte. Sie starren gleich Riesennadeln und Keulen zur Höhe und hängen niederstürzend von der zerklüfteten Decke. Einer Schneeblume gleich, in grünlich-weissem, eisigem Gewand, eine weisse Blüte im Haar, neigt ein zartes Mädchen das blasse Gesicht über den kalten, scharfen Glanz der gefrorenen Flächen, in denen Geister erstarrt zu sein scheinen. Aus den Augen des Mädchens fallen heisse Thränen und lösen die Verzauberten. Die eisige Hülle schwindet und fliesst dahin. Die Quelle murmelt...

Die versunkene Glocke.

Die versunkene Glocke.

(Ein deutsches Märchendrama von Gerhart Hauptmann.
Zum ersten Mal im Burgtheater aufgeführt am 9. März 1897.)

Der Reifeweg Gerhart Hauptmann's ist ein merkwürdiger. Während die typische Entwicklung deutscher Dichter von romantischen Anfängen zur lebendigen Darstellung menschlicher Schicksale führt, begann Hauptmann mit grausamen und unbarmherzig objectiven Schilderungen morscher Charaktere und verfaulter socialer Zustände. Vom Drama des Einzelnen kam er zum Drama der Masse; aber auch noch hier zeichnete er in scharfen und knappen Strichen individuelle Gestalten mit derselben Schonungslosigkeit wie früher. Dann schuf er ein Traumbild, in dem er so tief in die verängstigte und fromme Seele eines armen Kindes blickte, wie es kein Dichter vor ihm gethan hat, und endlich, nach einem leider missglückten Versuch, dem historischen Drama eine neue Form zu erobern, schenkt er uns sein reinstes und höchstes Werk, „Die versunkene Glocke". Alles alltäglich Menschliche schweigt hier — „das Märchen weht durch den Wald".

Hans Thoma hat einmal den deutschen Märchenerzähler gemalt. so wie wir ihn uns gerne vorstellen mögen: den bedächtig sinnierenden Alten, der selber an all die schönen

Dinge vom unbekannten Land glaubt, von denen er, im blassen Schein eines phantastisch grossen Mondes, in volksthümlich kraftvoller Einfalt den hochaufhorchenden, den Athem einhaltenden Kindern berichtet. Wenn auch dem Meister Gerhart solch fromme Naivetät mangeln mag — er hat doch auf Alle so bezwingenden Zauber ausgeübt, dass die Augen in bangem Entzücken an seinen Lippen hängen und Keiner des Anhörens jener geheimnisvollen Geschichte vom Rautendelein und dem Glockengiesser müde wird, die er jetzt erzählt hat.

Meister Heinrich hat für die Kirchen im Thale schon mehr als hundert Glocken gegossen; nun soll sein schönstes Werk, eine Glocke von herrlichem Klang, in den Thurm der Kapelle gehängt werden, die hoch oben auf dem Bergesgipfel steht. Das wird durch die feindlichen Naturmächte verhindert. Der Waldschrat, ein faunischer Waldgeist, stürzt die Glocke in den Abgrund, sie versinkt im Bergsee, und Heinrich springt ihr in sinnloser Raserei nach, ohne die Vernichtung seines Werkes aufhalten zu können. Zu Tode verletzt, schleppt sich der Glockengiesser zur Hütte der alten Buschhexe, der Wittichen; dort findet er das Rautendelein, ein elbisches Wesen, das sich aus dem Kreis der Waldgeister, der Schrats, der Elfen und des tausendjährigen Nickelmanns fortsehnt, der manchmal aus dem Brunnen steigt, um mit ihr zu plaudern und sie sich zu gewinnen, — aber sie weiss nicht, w o h i n sie sich gezogen fühlt. Sie labt Heinrich, und ihm ist, als hätte er sie lange gekannt.

— — — — — — — — — „Ich rang,
Ich dient' um Dich . . . wie lange? Deine Stimme
In Glockenerz zu bannen, mit dem Golde
Des Sonnenfeiertags sie zu vermählen,
Dies Meisterstück zu thun, misslang mir immer . . ."

Das Rautendelein möchte ihn hier behalten, aber Pfarrer, Schulmeister und Barbier finden den Verunglückten und nehmen ihn mit sich. In Sehnsucht nach ihm weint Rautendelein ihre ersten Thränen — Thränen, wie sie nur den Menschen zu eigen sind; und jetzt weiss sie auch, wohin sie will; ins Menschenland. Trotz aller Warnungen und Beschwörungen des Nickelmanns stürmt sie fort. Als Magd tritt sie in Heinrichs Zimmer, wo sein Weib, Frau Magda, den Sterbenden pflegt; der Pfarrer glaubt sie zu kennen.

Es ist die Anna aus der Michelsbaude.
Fragt sie nur nicht, denn sie ist leider stumm.

Um eine wunderthätige Frau zu holen, lässt Magda den Kranken mit Rautendelein allein. In einer Scene voll Märchenreiz und Volksliedtönen wird Heinrich von ihr geheilt. Sie richtet ihn auf, der daran verzweifelt, dass jede seiner Glocken einen Sprung habe, und dass alle nur im Thal, nicht aus den Bergen klingen; sie küsst seine Augen:

Mir ist verlieh'n, wem ich die Augen küsse,
Dem öffn' ich sie für alle Himmelsweiten.

Er verlässt Weib und Kinder und geht mit dem Rautendelein fort, auf die Berge, um fern vom Alltagstreiben des Thales endlich das Werk zu schaffen, zu dem er sich berufen glaubt; ein Werk, das Menschen und Geister vom Fluch befreien soll, der auf allem liegt, was lebt. Rautendelein unterwirft ihm die Naturgeister: Zwerge, Waldschrat und Nickelmann müssen ihm knirschend dienen; er trotzt den Menschen, die sich gegen ihn empören, weil er gegen das Gesetz des Alltags verstossen hat, und weil er schafft, was sie noch nicht verstehen. Sein Hammerschlag dröhnt durch die stille Nacht; er wirkt unablässig an seinem Werke und verlacht die Drohungen des Pfarrers, dass ihn die Reue eines Tages zerschmettern werde. Er glaubt an Reue ebensowenig,

wie daran, dass die versunkene Glocke je wieder klingen könne. Aber in einer Nacht, in der sich die dumpfen Worte des Nickelmanns schon wie Alpdruck auf seine Seele gelegt haben, erscheinen ihm seine Kinder; sie schleppen einen Krug, und in dem sind die Thränen der Mutter, die unten „bei den Wasserrosen“ ist. Und gleichzeitig braust und stürmt der Klang der versunkenen Glocke herauf. Da bricht er zusammen. Er stösst Rautendelein von sich und stürzt hinab zum Thal, von Reue und Erinnerung hinuntergehetzt. Das Rautendel verfällt jetzt dem Nickelmann; durch Magdas Blut ist ihr „das ganze Herze verbrannt“, und sie muss es unten im dunklen Wasser kühlen. Nur einmal noch erscheint sie dem Meister Heinrich, als er, gebrochen, von der Gemeinde gesteinigt, deren Stolz er bis jetzt war, wieder zur Hütte hinwankt, bei der er sie zuerst gefunden hat. Sie erlöst den Leidenden, indem sie ihm den Todestrank reicht, und er stirbt in ihren Armen.

Der symbolische Zug dieses Märchens, das auch ganz ohne Deutung, in thatsächlicher Naivetät aufgefasst, voll Reiz und Schönheit wirkt, ist unverkennbar. Leider haben sich bis jetzt fast alle Beurtheiler des Stückes veranlasst gesehen, in Hauptmann's künstlerisches und privates Leben mit roher und täppischer Hand hineinzugreifen, nur um Anhaltspunkte für ihren Commentar zu finden. Das ist ein Standpunkt, der höchstens dem Biographen zukommt. Für den Werth eines dramatischen Werkes sind die Erlebnisse des Dichters irrelevant, und wenn das Eine ohne das Andere nicht zu verstehen ist, so ist es um das Kunstwerk übel bestellt, das, losgelöst von allem privat Persönlichen sein eigenes, ewiges Leben führen muss. Man soll gewiss in Dichters Lande gehen, um ihn zu verstehen, aber in seinem Zimmer hat niemand Ungebetener etwas zu suchen.

Die folgenden Zeilen möchten beweisen, dass derlei Zudringlichkeiten vollständig überflüssig sind, und dass man aus dem Werke selbst dessen Sinn schöpfen kann.

Jede Zeit, und insbesondere jede Uebergangszeit, hat ihren latenten Kunstinhalt. Der Berufene vermag es, auf die Stelle hinzuweisen, wo der Schatz vergraben liegt, der Auserkorene, dem die Inspiration zur Seite steht, kann ihn heben. Diese Inspiration verkörpert das Rautendelein. Fremd im Reiche der Elfen, denen sie nichts zu sagen hat, fremd den Alltagsmenschen, bei denen sie stumm ist, erscheint sie als elbisches Wesen, ungreifbar wie ein Irrwisch und nirgends daheim, ehe sie den Erwählten gefunden hat.

Der Glockengiesser Heinrich ist ein künstlerischer Handwerker, dessen Schöpfungen dem Mittelmass der Menschen Genüge thun, und der nur in manchen Zweifelsstunden, unbefriedigt von den eigenen Werken, von der hohen, wahren Kunst träumt, die er nie erreicht hat. Es ist ein bedeutsamer Zug, dass er das Rautendelein erst in dem Augenblick findet, in dem er zum erstenmal sein L e b e n für ein Werk eingesetzt hat. Jetzt erst hat ihn die Kunst geweiht, und er kettet Rautendel an sich, indem er sie vermenschlicht: ihm verdankt sie die Gabe der Thränen. Sie öffnet ihm die Augen „für alle Himmelsweiten.“ Sein ganzes früheres Leben ist ihm werthlos; er wirft es hinter sich und lebt nur mehr seinem Schaffen. Wir sehen ihn einmal am Werk: die sechs Zwerge, die ihm beistehen, sind nur Sinnbilder für die Seelenvorgänge des künstlerischen Wirkens. Die Anspannung aller Kräfte trotz der körperlichen Ermattung, der Zweifel, der Selbstvernichtungstrieb, endlich das künstlerische Gewissen, das erst dann sein Segenswort spricht, bis die Schöpfung vollbracht ist. Er achtet der Menschen nicht, die sich wider ihn empören und seine

Werkstatt bedrohen; er weiss: wo ein Erlöser ist, muss es auch ein Golgatha geben. Aber Heinrich ist kein Heiland. Er ist nur ein halber — ein Mensch unserer Uebergangszeit. Das alte Leben mit seinen alten Gesetzen, die er für sich als todt betrachtete, sind stärker als er. Ihre Stimmen, die aus dem Klang der versunkenen Glocke zu ihm heraufdröhnen, reissen ihn auf immer weg von seinem Werke. Rautendelein, die Inspiration, seiner „Seele Schwinge", wird von ihm zerbrochen. Jetzt flattert sie wieder müd' ins Fabelreich, unfrei, so lange der lebt, der das grosse Werk schaffen sollte. Erst bis der Wahre, Neue kommt, ist sie erlöst und kann wieder ihres hohen Amtes walten. Deshalb befreit sie sich selber, indem sie Heinrich durch seinen Tod befreit. Dass der Wahre, Neue erscheinen wird, sagt uns der Jubelruf der Beiden: „Hoch oben Sonnenglockenklang! — Die Sonne kommt!"

Diese Deutung macht gewiss nicht den Anspruch darauf, unfehlbar zu sein; es sollte nur der spontane Eindruck der ersten Lectüre, der durch das Bühnenbild verstärkt wurde, wiedergegeben werden. Mögen es Andere anders verstehen: alle werden einig sein im Entzücken über die wundervollen Töne, die Hauptmann der Sprache entlockt, über die groteske Genialität der Scenen zwischen Nickelmann und Waldschrat und über den rührenden Zauber, der auf den Liedern Rautendeleins liegt.

Die Darsteller sind einer derartigen Dichtung gegenüber von vornherein im Nachtheil. Sie können nur das Vordergründliche bringen; der symbolische Sinn muss auf der Bühne verschwinden. Bei einer Aufführung kann es sich nur darum handeln, den Märchenton so stimmungsvoll als möglich festzuhalten und die herrlichen Verse in vollem Wohllaut klingen zu lassen. Beides ist am Burgtheater leider

nicht geschehen, und es ist schade, dass diese Vorstellung dem Meisterwerk Hauptmanns keine neuen Bewunderer zuführen kann. Dem Stücke selbst kann nichts mehr schaden. Seit Jahren ist kein Buch — und gar ein dramatisches — mit derartiger Begeisterung aufgenommen worden. Eben weil „Die versunkene Glocke“ das verdient, und weil Hauptmann gross genug ist, um es nicht mehr nöthig zu haben, überschätzt zu werden, darf man sich gegen die überflüssigen und geschmacklosen Lobhudeleien verwahren, die das Werk neben den „Faust“ stellen. Sind auch die Elemente des Volksmärchens, der Baldersage und andererseits der modernsten Philosophie bei diesem schönen Glockenguss organisch miteinander verschmolzen worden, so ist es doch eine Vielheit, die uns darin entgegentritt. Goethe aber ist eine Einheit. Seine vollkommene Harmonie hat noch keiner erreicht, und man soll seinen Namen nicht frivol zu müssigen Vergleichen missbrauchen. „Gottes Wort kommt in Schwung,“ sagte der Teufel, als er seiner Grossmutter die Bibel an den Kopf warf.

März 1897.

Wassilj Wereschtschagin.

Wassilj Wereschtschagin.

(Zur Ausstellung des Napoleon-Cyklus im Künstlerhause.)

Ist es paradox, die Frage aufzuwerfen, ob derjenige, der seine Gedanken mittelst Pinsel und Farben auszudrücken vermag, deshalb auch schon ein Maler genannt werden darf? Selbst Begabung vorausgesetzt, ist noch lange nicht jeder Dichtende ein Dichter, jeder Musizierende ein Musiker. Die technische Fähigkeit, die Herrschaft über die Darstellungsmittel allein kann nicht genügen, und es hängt vom Dargestellten, vom „Stoffe" ab, ob das Werk verdient, ein Kunstwerk zu heissen. Die Entstehung der Arten zu malen, oder die Lehren der Integralrechnung in formvollendete Strophen zu bringen, ist gewiss ebenso möglich, als es selbst bei der höchsten Technik unmöglich ist, damit eine künstlerische Wirkung zu erzielen. Goethe's Gedicht über die Metamorphose der Pflanzen wird Keiner anders als eine artige Spielerei und als launiges Vademecum, und Niemand wird es als Dichtung auffassen. Stoffe, die ausserhalb der Kunst liegen, verrathen sich schon darin, dass zu ihrer Bewältigung die Grenzen jener Einzelkunst durch-

brochen werden müssen, die zu der Darstellung dieser Stoffe erwählt wurde. Diese Grenzen ziehen sich von selbst, und zwar durch das Ausdrucksmaterial der Einzelkunst. Im Augenblicke, wo dem Maler die Farbe, dem Musiker der Ton, dem Dichter das Wort nicht genügt, um seinen Stoff erschöpfend zu gestalten und dem Geniessenden zu vollem Verständnisse zu bringen, kann man überzeugt sein, einer unkünstlerischen Erscheinung gegenüberzustehen. Das gesprochene oder gesungene Drama und dessen Untergattungen sind hier ausgeschlossen, weil es gerade darauf beruht, dass der Rest, den Poesie oder Musik oder bildende Kunst zur Verkörperung übrig lassen, von der Schwesterkunst gelöst wird. In allen anderen Fällen aber steht es schlimm um ein Werk, wenn der Maler den Eindruck auf das Auge, der Tonkünstler den Eindruck auf das Ohr erst durch erklärende Worte zu einem vollständigen machen kann — ebenso wenn eine Dichtung der Illustration bedarf. Das entlehnende Uebergreifen in die Mittel einer anderen Kunst ist ein sicheres Kriterium für die künstlerische Haltlosigkeit des Schaffenden. Ein gutes Bild muss sogar ohne Titel seine vollständige malerische Wirkung üben und sicher jeder Erklärung in Worten entrathen können. Fügt man dennoch Titel und Erklärung hinzu, um den Laien das Verständnis zu erleichtern und sie dem Kunstwerk gegenüber in die richtige Stimmung zu bringen, so ist nichts dagegen einzuwenden, wenn dies a posteriori geschieht, so wie Robert Schumann manchen seiner Stücke nachträglich phantastische Titel gab, um den Geist des Hörers in bestimmte Bahnen zu lenken. Ist aber das Bild von der Erklärung nicht zu trennen, so ist letztere a priori in dasselbe hineingetragen und war der nicht malerische Anlass desselben. Solche Bilder kann man,

analog dem Ausdrucke in der Musik, in schlechtem Sinne Programmmalerei nennen.

Diese allgemeinen Betrachtungen sind nothwendig, um den Standpunkt zur Beurtheilung Wereschtschagin'scher Bilder zu präcisieren. Wereschtschagin ist kein Maler. Es ist ungemein charakteristisch für seine Werke, dass sie durchwegs aus gedanklichen, unmalerischen Motiven entstanden sind und dass sie ihre Wirkung nicht in Farbenharmonien suchen, die einzig das Auge zu beschäftigen haben, sondern im Ausdruck von socialen Gedanken, ethischen Träumen und revolutionären Warnungen, die mit Malerei absolut nichts zu thun haben, so edel und menschlich sie an sich sein mögen. Wereschtschagin will nicht nur Malerei, sondern mehr: lehren, abschrecken, verbessern. Dieses „sondern mehr“ bedeutet seine künstlerische Ohnmacht. „Nicht nur Malerei — so spricht kein Maler,“ mag man, ein Nietzsche'sches Wort variierend, ihm mit Recht entgegenhalten. Er bedarf der Litteratur, um zu schaffen. Seine Bilder sind immer übertragene, nicht etwa illustrierte Litteratur. Er überträgt, in oft übertriebener, aber grausig wirkungsvoller und abschreckender Weise, die epischen Darstellungen, die sich gegen den Krieg wenden, und setzt dort ein, wo Tolstoi aufhört und die Baronin Suttner anfängt. „Das Leben Jesu“ des Renan regt ihn zu seinen Christus-Bildern an; aber während die Abstreifung des Wunderbaren bei Renan noch immer eine schöne und rührende religiöse Idylle übriglässt, wirkt die platte Aufrichtigkeit, die gewollte Hässlichkeit des Malers nur zwecklos verstimmend. Die gleiche Methode wendet Wereschtschagin bei der bildlichen Darstellung des „Napoléon intime“ an, nicht ohne eigene sorgfältige und interessante Studien und Forschungen über den russischen Krieg des Jahres 1812 unternommen zu haben, die nicht nur

weitaus werthvoller, sondern auch viel lebendiger und anschaulicher wirken als die Bilderreihe, die diesen Gegenstand behandelt.

Wereschtschagin ist ein scharfer kritischer Geist, in Widerspruch mit der Gesellschaftsordnung, im Kampf mit jeder socialen Ungerechtigkeit, fern von zahmer Unterwürfigkeit unter überlieferten Persönlichkeitscultus. Die schauervollen Blutmale der Menschheit, Verfolgungen und Kriege brandmarkt er mit all der zornigen Krassheit, die in seinem Naturell liegt. So gross die Sympathie auch ist, mit der man den tapferen Kämpfer und seine Ziele begrüssen muss, Niemand wird leugnen, dass diese Ziele nichts mit Kunst zu schaffen haben. Thatsächlich hat man auch den Eindruck, dass Wereschtschagin das, was er ausdrücken wollte, ebenso, mit grösserer oder geringerer Wirkung, in Broschüren und Flugblättern, von der Kanzel und vom Katheder aus hätte sagen können und dies nur zufällig und willkürlich durch das Medium der Malerei thut. Zugegeben, dass dies der unmittelbarste und anschaulichste Weg ist, um zu dem gewollten Eindruck zu gelangen. Aber man darf sich nicht minder der Einsicht verschliessen, dass eben dieses Willkürliche und Zufällige dem innersten Wesen der Kunst zuwiderläuft, deren oberstes Gesetz jedes Werk verbietet, das nicht aus N o t h w e n d i g k e i t entsteht und besteht.

Man kann Wereschtschagin das Zeugnis nicht versagen, dass er den Muth hatte, Dinge auszusprechen, bei deren blossem Gedenken den Patrioten und Frömmlern die Haare zu Berge steigen. Er hat gezeigt, dass der Tod auf dem „Felde der Ehre“, das Hingeben von „Gut und Blut fürs Vaterland“ für den, der's erleidet, nicht erhebend, sondern grauenvoll und unmenschlich ist, und dass die christliche

Religion des pompösen Ceremoniells des katholischen Ritus nicht bedarf, sondern auf schlicht menschlicher Grundlage aufgebaut werden kann. Er fühlt sich als Wahrheitsapostel, als Feind jeder legendarischen Verklärung. Welchen Gegenstand er auch anfassen mag, immer fühlt er die Verpflichtung, die Schleier wegzureissen, die von historischer und menschlicher Tradition über das Urbild seiner Helden geworfen wurden. In diesem Bestreben, jene Thaten und Züge grosser Menschen, die im Laufe der Zeit übermenschliche Dimensionen annahmen, auf ihr menschliches, oft allzumenschliches Mass zu reducieren, hat er jetzt einen Napoleon hingestellt, der mit dem Bilde des grossen Corsen, das in uns lebendig ist, fast gar nichts mehr gemein hat. Es liegt gewiss kein Grund vor, eine historische Legende aufrechtzuerhalten, wenn gewissenhafte Forschung deren Unhaltbarkeit aufdeckt; aber die Beseitigung von Irrthümern, deren Einschleichen in die Geschichte jedes Grossen unvermeidlich ist, bedingt noch nicht die Nothwendigkeit, die gewaltige Gestalt in den Staub des Alltags herabzuziehen. Selbst angenommen, dass Horace Vernet, Meissonier und all die anderen Meister, die Napoleons Züge für die Nachwelt festhielten, in diese Züge Zeichen geistiger Grösse hineinlegten, die vielleicht nur in aussergewöhnlichen Momenten zum Ausdruck kamen, — angenommen, die von Wereschtschagin benützte Napoleon-Skizze des ungenannten „Augenzeugen“ hätte zu Ungunsten der genannten Meister recht und alle Zweifel wären unberechtigt, ob die Stallknechtsphysiognomie auch wirklich ähnlich war, die dieser Augenzeuge, von dessen Zeichnertalent man schliesslich keine weiteren Proben hat, Napoleon vindiciert — so hat doch d e r Maler unrecht, der diese Augenblicksskizze benützt, um einen Typus daraus zu gestalten, der der Ewigkeit angehört. Als Michelangelo die

Grabdenkmäler der Mediceer vollendet hatte und einige Zeitgenossen ihm den Mangel an Aehnlichkeit mit den Originalen vorwarfen, antwortete er stolz, wer denn in tausend Jahren auftreten und beweisen wolle, dass die Herzoge anders ausgesehen hätten. In der That leben Giuliano und Lorenzo da Medici in unserem Geiste in der Gestalt weiter, die ihnen der unsterbliche Florentiner verliehen hat und die heute für uns untrennbar von ihrem ideellen Wesen geworden ist. Sicherlich liegt die wahrhafte Lösung der Frage, wie weit man in der Darstellung von Heroen bezüglich der Aehnlichkeit gehen müsse, in der Mitte zwischen dieser grandiosen Auffassung, die sich nur ein Michelangelo erlauben darf, und der ängstlichen, platten Treue des Wereschtschagin, der uns, wenn er Beethoven und Schiller malen sollte, weder die Pockennarben des Tonmeisters, noch die Sommersprossen des Dichters ersparen würde. Es ist klar, dass es im Leben aller bedeutenden Menschen Augenblicke geben muss, in denen sie einer alltäglichen oder sogar lächerlichen Situation ausgesetzt sind, in denen ihr Gesicht Spuren von geistiger oder körperlicher Ermattung zeigt, oder, um bei etwas ganz Aeusserlichem zu bleiben, in denen ihre Kleidung infolge irgendeiner Zwangslage der inneren Würde dieser Männer nicht entspricht. Aber es ist ebenso klar, dass es nicht angeht, gerade diese Momente herauszugreifen, wenn man in einzelnen Bildern das Wesen eines solchen Mannes aufbewahren will. Das hat Wereschtschagin aber gethan. Wenn Napoleon infolge der strengen russischen Kälte sich in einen langen grünen Pelz kleidete, eine Mütze mit Ohrenklappen aufsetzte, warme Stiefel anzog und in diesem Aufzuge wie ein Hotelportier aussah, so gibt diese Zufälligkeit dem Maler noch lange kein Recht, den grossen Kaiser durchwegs wie einen Hotelportier darzustellen. Tausendmal mehr

Gewicht als die Aeusserungen einer Schar inferiorer Augenzeugen hat der Ausspruch eines grossen: Goethe sagt zu Eckermann von Napoleon: Er war das Compendium der Welt, und man sah ihm an, dass er es war. Dem Napoleon Wereschtschagin's sieht man nicht einmal ein Compendium des Militarismus an.

Schon das erste Bild des Cyklus zeigt das Unmalerische im Wesen Wereschtschagins und die Unmöglichkeit, seine Gemälde ohne langathmige Erklärungen zu verstehen. Inmitten einer gelblichen Wolke, durch die schwaches Sonnenlicht fällt, steht ein kleiner, dicker Mann in grauem Rock, den Dreimaster auf dem Kopfe, den Rücken gegen den Beschauer gewendet, und blickt nach den Zinnen einer Stadt, die durch die Nebelwolken hindurchleuchtet. Ihm zur Seite einige Officiere in goldstrotzenden Uniformen, theils passiv wartend, theils dem grauen Manne zujubelnd. Wer das Bild ansieht und geneigt ist, in dem grauen Manne Napoleon zu erkennen, wird sich dasselbe so zurecht legen, dass soeben die Thürme von Moskau im Nebel sichtbar geworden sind, der Kaiser angesichts der Stadt einige seiner anfeuernden, knappen und gedrängten Worte an die Armee gerichtet hat, die ihm jetzt zujubelt, während sein Blick in erregter Erwartung zukunftsfreudig auf den Mauern der Stadt weilt, auf denen er seine Standarten aufpflanzen will. Blickt man in den Katalog, so sieht man, dass nichts von alledem wahr ist. Das Bild heisst: „In Erwartung der Bojaren-Deputation“ — wie man sieht, ein Titel, von dem nicht das Mindeste im Bilde ausgedrückt ist, ja selbst ausgedrückt werden kann, da man bestenfalls die Erwartung malerisch darstellen kann, aber niemals das Erwartete.

Die nächsten Bilder zeigen die Vorgänge in Moskau. Wie die Kirchen als Ställe benützt werden und die Soldaten

sich in denselben die Zeit theils mit Kartenspielen, theils mit Entwendung des Kirchenschmuckes vertreiben — wie die Stadt in Flammen aufgeht und Napoleon in masslosem Schreck die Katastrophe betrachtet — wie der Kaiser mit Ungeduld die Friedensanträge des Czaren erwartet — wie er aus dem Petrowski-Schloss durch die brennende Stadt über verkohlte Leichen nach dem Kreml zurückkehrt — wie er in einer Bauernhütte mit seinen Marschällen berathschlagt, ob er vorrücken oder den Rückzug befehlen solle — das alles schildert Wereschtschagin in den historischen Abrissen des Katalogs in so frischer, ausdrucksvoller, fast aufregender Weise, dass man jedesmal enttäuscht ist, wenn man auf die ausdruckslosen Bilder blickt, die so sehr aller Innerlichkeit entbehren und deren Aeusserlichkeit uns mit diesem Mangel nicht versöhnt. Der Schriftsteller Wereschtschagin ist der schlimmste Feind des Malers, dessen Pinsel das verdirbt, was die Feder wollte.

Auf all diesen Bildern finden sich virtuose Züge, raffinierte Einzelheiten, ja selbst manchmal wirklich Empfundenes, wie zum Beispiel in dem Letztangeführten, wo das fahle Licht, das durch die Fensterscheiben zittert und sich an dem Holzverschlag der Wand spiegelt, einen Schimmer blasser Trauer über die sonst ganz äusserlich gedachte Gruppe breitet. Auf all diesen Bilden stört das unvermittelte Nebeneinanderstehen blendender Kunststücke, die der fleissige Maler im Laufe der letzten Jahre von den modernsten französischen Hexenmeistern gelernt hat, und kindischen Stammelns in ganzen Partien, deren mangelhafte Durchbildung auch dem ungeschultesten Auge sofort peinlich auffällt, Seine Interieurs sind Typen unsolider Decorationsmalerei, die beim ersten Hinsehen verblüfft, und auf die man mit voller Berechtigung den Ausspruch Richard Wagner's anwenden

kann: „Effect ist Wirkung ohne Ursache.“ Eine Technik ohne Formgefühl waltet hier, die trotz aller Spitzfindigkeiten nicht über die malerische Armut Wereschtschagin's hinwegtäuschen kann. Man braucht nur an irgend ein Bild seines grossen Landsmannes Elias Rjepine zu denken, um den Unterschied zwischen einer bloss gewollten und einer mit Nothwendigkeit gewordenen Kunst zu empfinden.

Nicht anders steht es mit den übrigen Bildern, die zum grössten Theil den Rückzug und das Zugrundegehen der grossen Armee darstellen. Die Empörung gegen die Grausamkeit des Krieges, das jammervolle Mitleid mit den armen, von Hunger und Kälte hingerafften Opfern, deren dürre, erstarrte, pulvergeschwärzte Gliedmassen fast drohend aus dem Schnee herausstarren, würde selbst dann in uns erweckt, wenn die Verkörperung dieses Elends auch noch unvollkommener wäre, weil es zu dieser Erweckung überhaupt gar keiner Kunst bedarf. So eindringlich und warm der Menschenfreund Wereschtschagin hier empfinden mag — die Seele des Künstlers bleibt so kalt wie sein Schnee, dessen vielgerühmte Darstellung mir nicht auf der Höhe des ihm gespendeten Lobes zu stehen scheint und der stark an den Conditor erinnert. Immerhin erwecken die Scenen des verzweifelten Rückzuges des zusammengeschmolzenen Heeres und die schauerliche „Rast“ bei Schneefall unter freiem Himmel, bei der man nicht weiss, ob diese zusammengekauerten, in sich verkrochenen Gestalten noch leben oder schon erfroren sind, durch das rein Stoffliche eine erhöhte Theilnahme. Das gilt, wenn auch nicht in gleichem Masse, von den Bildern, die die Erhebung des Starosten Semen zum Gegenstand haben, in denen übrigens die Napoleon-Auffassung Wereschtschagin's bis zur lächerlichen verzerrten Carricatur ausartet.

Das richtige Bild von Wereschtschagin's malerischem Können geben aber erst jene Studien und Bilder, in denen er weder durch die historische Anekdote, noch durch eine aufregende sociale Tendenz, kurz durch keine ausserkünstlerische Erschütterung wirken kann. Betrachtet man die stattliche Reihe derselben, so wird es erst klar, wie uninteressant seine eklektisch aus allen möglichen Manieren zusammengeklaubte Technik, wie unharmonisch und hart seine Farbengebung, wie kalt und stimmungslos seine Auffassung der unbelebten Natur ist. Die falsche, auf nebensächliches Detail gerichtete Sorgfalt bei Verkennung des künstlerisch Wesentlichen fällt hier noch greller ins Auge. Es sind überall Ansätze zur Charakterisierung und Versuche zur Ueberwindung des rein Decorativen vorhanden, aber im Augenblicke, wo ihm das melodramatische Element fehlt (das ihn einmal verleitet hat, eine Ausstellung seiner Kriegsbilder durch Schlachtenlieder begleiten zu lassen, die von einem Chor hinter den Vorhängen des mit Waffen und kriegerischen Abzeichen geschmückten Raumes gesungen wurden), fehlt ihm das Element des Lebens überhaupt, und er bleibt völlig wirkungslos.

Max Klinger sagte einmal*) die wundervollen Worte: „Wir sind vor der Natur immer Mitwirkende bei dem, was wir sehen. In ihre Stimmungen und Eindrücke mischen sich stets unsere Wünsche, unsere Unruhe. Vor dem Bilde werden diese ausgelöst, weil wir unsere eigene Person in der des Künstlers aufgehen lassen müssen und wir, wenn dieser voll die eigene Natur zu geben weiss, die Welt durch seine Augen sehen. In diesem Aufgehen erlangen wir das, was

*) „Malerei und Zeichnung". 2. Aufl., Seite 16 f. Leipzig, Verlag von Eduard Besold.

wir im Leben umsonst suchen: Ein Geniessen ohne geben zu müssen, das Gefühl der äusseren Welt ohne körperliche Berührung.“ Dies Gefühl haben wir bei Wereschtschagin niemals. Wir müssen seinen Bildern gegenüber noch mehr thun als dem Leben gegenüber: in der Phantasie nachschaffen, was bis zum Leben fehlt. Wir sehen an ihm den eigenthümlichen Fall eines gefeierten, weithin berühmten Malers, dessen Bedeutung doch nicht in der Malerei liegt, sondern in der Tendenz, die sie ausdrückt. Sein beispielloser Erfolg ist ein rein menschlicher, kein künstlerischer. Die Gesellschaft der Friedensfreunde hätte allen Grund, Wereschtschagin zum Ehrenmitglied zu ernennen; eine Malergenossenschaft darf das nicht thun. Es gibt einen berühmten Satz von Hebbel, der die Art der Wirkungen des Wereschtschagin gut charakterisiert: „Wenn einer die Feuerglocke zieht, so brechen wir alle aus dem Concert auf und eilen auf den Markt, um zu erfahren, wo es brennt. Aber der Mann muss sich darum nicht einbilden, er habe über Mozart und Beethoven triumphiert.“ Auch Wereschtschagin hat weder über Tizian und Rembrandt, noch über Menzel und Boecklin triumphiert. Ein leidenschaftlich für alles Edle und Gerechte kämpfender Mann muss darum noch kein Künstler sein, und gemalte Flugschriften sind noch lange keine Bilder. Aber dass er inmitten einer grausam indolenten Zeit die Feuerglocke zog und Gelegenheit gab, zu löschen, ehe der Brand alles zerstört, wird man dem russischen Meister immer dankbar gedenken, und als Glöckner, der ein neues, menschlicheres Zeitalter einläutet, mag er den Kranz verdienen, den ihm die Kunst versagen muss.

November 1897.

Medaillons.

I. Charlotte Wolter.

Charlotte Wolter.

(Geboren am 1. März 1834, gestorben am 14. Juni 1897.)

Seit mehreren Jahren konnte man während der Sommerszeit in Weissenbach zwei schöne, lichte Schwäne sehen, die täglich zur gleichen Stunde an die Gartenterrasse herangeschwommen kamen, die vor dem Wolter-Hause in den See hineingebaut ist. Dann erhob sich unter dem breiten japanischen Schirm, der mitten unter Rosensträuchern stand, eine mittelgrosse Frau und gieng mit langsamen Schritten, in denen unbewusst eine gewisse müde Feierlichkeit lag, ans Ufer, um die Vögel zu füttern. Vom nahen Landungssteg aus konnte man sehen, wie ein flüchtiges Lächeln über das Antlitz huschte, dessen strenger und edler Schnitt durch das Alter nicht verwischt werden konnte. Wenn die Schwäne sich im nächsten Sommer von den hellblauen Wellen an die heimische Stelle tragen lassen, werden sich die schlanken Hälse in vergeblichem Suchen nach der Hand ausstrecken, die sie pflegte. Das rosenumrankte Bauernhaus ist vereinsamt; Charlotte Wolter ist todt.

Genau 35 Jahre, nachdem das Burgtheater sie als Mitglied aufgenommen hatte, wurde die grosse Künstlerin durch den Tod von unerhörten Qualen erlöst. Keiner ahnte

damals, zu welchem Glanze sich das Talent des Mädchens entwickeln werde, das Laube in fast räthselhaftem Instinct, unbeeinflusst durch die täuschende Hülle misslicher Aeusserlichkeiten, entdeckt hat. „Ich hatte ganz zufällig die Schlafende gesehen und hatte gemeint, wenn dieses Mädchen erweckt wird, so wird sie vielleicht wie eine Prinzessin sprechen.“ Und als er sie dann nach Ueberwindung bedeutender Schwierigkeiten engagieren konnte, rief er freudig: „Die so lange gesuchte tragische Liebhaberin ist gefunden!“ — aber nicht ohne ernst hinzuzusetzen: „Ich schreibe dies nicht ohne tiefe Besorgnis, dass der Fund wieder verloren gehen könne. Die fehlende Vorbildung muss durch unablässige Studien der Künstlerin, muss durch aufmerksamste Führung von Seiten des Leiters nachgeholt werden... Die mächtigsten Ausbrüche tragischer Begabung werden mit der Zeit unwirksam oder doch unrein wirksam, wenn die Grundlage der reinen Rede fehlt.“

Er hat in allem recht behalten, auch wenn der Fund nicht verloren gegangen ist.

Die ältere Generation des Publicums, die sich immer gern wehmüthig daran erinnert, wie schön und erhebend einst im Burgtheater gespielt wurde, während jetzt alles dem Verfall nahe sei, erzählen mit Entzücken von dem fascinierenden, hinreissenden Spiel der jungen Wolter, dessen Wirkungen weder früher noch später etwas Aehnliches an die Seite gestellt werden könne. Uns Jüngeren, die den Erzählern schauspielerischer Wunderdinge aus der guten alten Zeit etwas misstrauisch gegenüberstehen und die Künstlerin nur in den letzten Phasen ihrer Laufbahn verfolgen konnten — uns Jüngeren ist Charlotte Wolter glücklicherweise mehr als bloss die Heldin überlieferter Schwärmereien. So unreligiös und zweifelnd wir auch ge-

worden sein mögen — derjenigen, die uns das erste Gebet stammeln lehrte, bewahren wir ein Gefühl ehrfürchtiger Dankbarkeit. So empfinden wir der Wolter gegenüber. Von ihrem Munde haben wir zuerst die Verkündigung unserer Classiker gehört, durch sie haben wir zum ersten Male den heiligen Schauder genossen, der uns ergreift, wenn uns das Höchste, was Dichter geträumt haben, sinnenfällig vor Augen tritt. Die Macht dieser ersten Eindrücke kann durch nichts mehr verlöscht werden, auch wenn wir seither andere Gebete gelernt haben.

Wenn Charlotte Wolter ihren Lieblingsspruch: „Im Leben entscheidet das Was, in der Kunst das Wie“ auf sich selbst angewendet wissen wollte, so war sie im Irrthum. Ihre Wirkungen entstammen dem Sinnlichen, nicht dem Geistigen. Die classische Schönheit ihres Agrippina-Kopfes, die plastische Befähigung ihrer Gestalt und vor allem ihr wundervolles Organ, das in seinem tiefen Orgelklang nicht seinesgleichen hatte, waren die Mächte, die ihr selbst dann noch siegreiche Schlachten schlagen halfen, wenn ihr Intellect in der Auffassung des Dichters auf falsche Fährte gerathen war. Wenn Laube an Julie Rettich beklagte, dass sie mehr Geist als Talent habe und dadurch die Harmonie ihrer Darstellung störte, so mag man bei Charlotte Wolter den Vorwurf umkehren. Das bedeutet noch keine Herabsetzung ihrer Kunst. Es will nicht wenig sagen, wenn ein Mensch, dem das Gottesgnadenthum solcher Schönheit verliehen wurde. diese Gabe nicht missbraucht, sondern sie in massvoller und reiner Weise in den Dienst seiner Kunst stellt und keinen Augenblick die Herrschaft über sie verliert. Wird diese Schönheit dabei noch von einem so heissen Temperament getragen, wie es der Wolter zu eigen war, einem Temperament, das in Ausbrüchen der Leidenschaft

den Hörer wie im Taumel mit sich fortriss, so vergisst man leicht, sich darüber Rechenschaft abzulegen, ob der Blitz. der vor uns niederfuhr, auch wirklich dort eingeschlagen hat, wo es der Schöpfer wollte.

Die Pole der Gestaltungskraft einer so gearteten Schauspielerin lassen sich am besten durch Anführung zweier Rollen kennzeichnen; diese Polarrollen hiessen bei der Wolter Hermione und Medea. Die eine fordert höchste Ausbildung des plastischen Gefühles und der musikalischen Rede, die andere die vulkanische Leidenschaft einer trotzigen. aber beschränkten Natur. In der That, wenn Charlotte Wolter als lebendig werdende Bildsäule die ersten Worte sprach, so war jeder überzeugt: wenn die medicäische Venus vom Postament stiege und zu reden begänne, so wäre es dieser Wohllaut, der an unser Ohr schlüge. Und für die gemarterte, dunkle Seele der Kolcherin, für die scheue. dumpfe Demuth, wilde Liebe und tödtliche Kränkung hat die Künstlerin Töne gefunden, die unvergesslich und unerreicht bleiben müssen.

Was aber zwischen diesen beiden Polen lag, war leider keine harmonische Verbindungskette. Es gab Rollen, in denen die Wolter scenenweise zu mächtiger Wirkung kam; aber um diese zu erreichen, liess sie durch lange Strecken hindurch alles fallen — selbst auf die Gefahr hin, dramatisch bedeutungsvolle Stellen in dem litaneienhaften Tone des Vortrages, in den sie dann verfiel, rettungslos untergehen zu lassen. Ob die Ursache dieser Oekonomie in einem Mangel an physischer oder geistiger Kraft lag, ist schwer zu unterscheiden. Ebenso oft konnte es vorkommen, dass sie sich durch ihre Neigung zur plastisch schönen Pose und ihre Virtuosität der Drapierungskunst verleiten liess, den

dramatischen Sinn einer leidenschaftlichen Stelle einem „sculpturalen Einfall“ (wie es Speidel nennt) zu opfern.

Trotzdem wäre es unberechtigt, darüber zu staunen, dass gegen Charlotte Wolter — insbesondere im Beginn ihrer Thätigkeit — Angriffe wegen ihres „Realismus“ gemacht wurden. Derselbe Kampf, der seit der Ueberwindung der Nazarener in der Malerei geführt wurde und bis zum heutigen Tage geführt wird, musste auch in der Schauspielkunst ausgekämpft werden. Ein ähnlicher Weg, wie der von den classicistischen Cartons des Cornelius und den Kaulbachschen Frescomalereien zur heutigen intimen Darstellung von Landschaft und Menschen ist auch in der Entwicklung der darstellenden Kunst, von der Weimarischen Schule an bis zu Eleonora Duse, zu erkennen. Auch im Schauspiel ist die Frescodarstellung, das übergrosse Pathos und die abgezirkelt stilisierte Geberde einer intimeren Kunst gewichen, die uns die geheimsten Regungen der Seele vernehmen lässt, und die, unbekümmert, vielleicht allzu unbekümmert um die Schönheit der äusseren Mittel, oft durch eine schlichte Handbewegung, einen thränenfeuchten Blick, ein leises Zucken der Lippen, tiefere Wirkung hervorbringt, als es die schönste plastische Attitude vermöchte. Dass Charlotte Wolter in dieser Entwicklungszeit als neuernde Erscheinung betrachtet wurde, ist sicher. Ein Geschichtsschreiber der Schauspielkunst wird ihr vielleicht dieselbe Stelle anweisen, die Anselm Feuerbach in der Malerei einnimmt; neu bis zum Missverstandenwerden gegen alles Vorhergegangene; als classisch verehrt und — nicht nachgeahmt von denen, die ihnen folgen. Diese Verwandtschaft mit Feuerbach ist keine äusserliche. Viele Schöpfungen des Malers, insbesondere seine Iphigenie und Medea, sind demselben Geist entsprungen wie die der Schauspielerin. Beide hinterlassen keine Schule; das

spricht genügend dafür, dass ihre hohen Erscheinungen das Ende eines Kunstabschnittes bedeuten.

Als letzte Meisterin eines grossen Stils ehren wir die Todte. Wenn wir die stolze Reihe ihrer Gestalten an uns vorüberziehen lassen, so müssen wir auch dort, wo eine Rolle und die Individualität der Wolter nicht restlos ineinander aufgehen, bekennen, dass keine von ihnen auf blossen Effect gestellt war, und dass keine durch einen niedrigen und unvornehmen Zug entstellt war. Unbeschreiblich war die Macht ihrer Stimme; und wenn Laube auch darin nicht irrte, dass ihr die reine dramatische Rede zum Theile versagt bleiben werde, so mussten sich doch alle dem berauschenden Wohlklang ergeben, den dieser Mund ausströmte. Mochte auch der schärfer Horchende entdecken, dass diese Musik oft aus unrichtigen Tönen zusammengesetzt war — der kölnische Dialect und häufige falsche Betonungen trugen die Schuld daran —, so hat doch die paradoxe Frage ihre Berechtigung, ob nicht gerade dadurch dieser Wohllaut erreicht wurde. Könnte uns ein zweites Mal der Zauber einer solchen Stimme beschert werden, wir würden wieder die Sünden gegen den dramatischen Geist verzeihen.

Mit Charlotte Wolter ist die edelste Säule der alten Burgtheater-Tradition gestürzt. Die Frage ist müssig, ob diese alte Tradition, oder ob die neue, die erst dem kommenden Geschlecht überliefert werden soll, künstlerisch werthvoller sei. Der Streit um die Berechtigung des alten oder neuen Stils wird noch lange fortdauern; aber er verstummt in stiller Ehrfurcht vor der Urne, um die sich der goldene Todtenkranz schlingt und an der die erloschene Fackel lehnt.

Juni 1897.

II. Lichtenberg.

Lichtenberg.

(Geboren am 1. Juli 1742 in Oberramstadt, gestorben am 24. Februar 1799 in Göttingen.)

Es gibt kaum einen classischen Schriftsteller Deutschlands, dessen Name der grossen Menge so fremd ans Ohr klingt, wie der Name Lichtenberg. Das ist allerdings nur zum kleinen Theil die Schuld der Menge. Der seltsame Fall, dass Lichtenberg nichts geschrieben hat, was die Bezeichnung eines „Werkes" verdient, und nichts, was sich als Titel dem bequemen Gedächtnis einreihen lassen könnte, und dass er trotzdem mit Recht als grösster deutscher Satiriker und Humorist gelten darf, steht wohl einzig da. Vielleicht aber liegt gerade im Mangel der Fähigkeit des Zusammenfassens, im Versprengen des Geistes in tausend sprühende und doch nicht verlöschende Funken und im Fehlen gestaltungskräftiger Energie das Wesen des Mannes, der jetzt seit hundert Jahren todt ist, — ja vielleicht das Wesen des Humors überhaupt. Einer Erscheinung, an der sich dies zeigen lässt, mag unsere Zeit, der das Werk nur dient, um zur Persönlichkeit des Schöpfers zu gelangen, mit grösserer Liebe entgegentreten, als die Mitwelt, wenn auch nicht mit

grösserer Werthschätzung; denn unter den Erlesenen jener „Mitwelt“, von der Lichtenberg verehrt wurde, befanden sich Goethe und Kant.

Viel Differenziertes und Disparates in Lichtenberg's Schriften kann aus seiner Körperlichkeit erklärt werden, — auch sein Einsamkeitsbedürfnis, seine Scheu vor abenteuerlichem Hervortreten und sein Selbstmisstrauen gegen die Fähigkeit, etwas Grosses kräftig zu Ende führen zu können. Infolge eines durch eine Wärterin verschuldeten unglückseligen Sturzes blieb er zeitlebens bucklig, und all die physischen Widerwärtigkeiten, gegen die seine ohnedies zarte Constitution immerwährend zu kämpfen hatte, dürften darin ihren Ursprung haben. Es ist sicher, dass Lichtenbergs geistige Entwicklung durch all dies bedingt, ja vielleicht durch all dies erst ermöglicht wurde. Da sein Gebrechen ihm in seiner äusserlichen Laufbahn nicht hinderlich ward — er wurde frühzeitig Professor der Naturwissenschaften an der Göttinger Universität — und da ihm das ruhige Glück einer reinen Liebes-Ehe vergönnt war, klingt es wohl weder brutal noch cynisch, wenn man sagt, dass vielleicht er und sicher wir jenem Unfall dankbar sein müssen, der die Entfaltung eines so eigenthümlichen Geistes auf so eigenthümliche Bahnen gelenkt hat. Neben dieses Gefühl aber schleicht sich das der Traurigkeit, wenn man daran denkt, dass sich dieser Geist in hypochondrische Scham eingesponnen hat und nichts von alledem erreichte, was ihm in einsamen Träumen sehnsüchtig vorgeschwebt hatte. Er war Physiker; aber von seiner fruchtbaren Thätigkeit blieb nur jene kleine Beobachtung von Strahlenbildungen des aufgestreuten Mennigepulvers auf elektrisierten Harzplatten übrig, die unter dem Namen „Lichtenberg'sche Figuren“ bekannt sind. Aber die fast fertige Erfindung des Luftballons, die kurze Zeit später durch die

Montgolfiers in die Welt gesetzt wurde, liess er liegen, aus Furcht, wegen Phantasterei mit allerhand Cagliostros in einen Topf geworfen zu werden. Er war Physiognom; aber seine Arbeit liess er zum grössten Theil unveröffentlicht — er konnte und durfte den ersten physiognomischen Grundsatz nicht zugeben, dass die schönste Seele im schönsten Körper wohnen müsse — und was wir eigentlich davon wissen, ist ein Negatives: die prachtvolle Lavater-Satire: „Fragment von Schwänzen". Das Andenken seines astronomischen Wirkens, das ihn nicht nur persönlich, sondern in den selbständigen Ergebnissen unabhängigen Schaffens dem grossen Herschel nahe brachte, besteht im Namen eines unbedeutenden Ringgebirges auf dem Mond. Der glänzende Satiriker endlich hat bis auf kleine „Fragmente", die in wenigen Zeitschriften und in dem von ihm in den Jahren 1788—1799 herausgegebenen „Göttingen'schen Taschenkalender" erschienen, nichts Grosses geschrieben. Den humoristischen Roman, den er ungefähr um 1760 in Angriff nahm und zu dem Keiner wie er berufen gewesen wäre, hat er nicht über die ersten Anfänge hinausgebracht. Und das Beste, was wir von Lichtenberg besitzen, sind kleine, verstreute Notizen in Tagebüchern und Briefen, die erst nach seinem Tode veröffentlicht wurden. All diese Gegensätze müsste man tragisch nennen, wenn nicht gerade sie dasjenige in Lichtenberg ausmachen würden, was von ihm fortdauern wird. Er wäre als gesunder Mensch wahrscheinlich eine bedeutende wissenschaftliche Autorität geworden, und man hätte seinen Namen auf eine der vielen Tafeln schreiben können, die an der Front unseres naturhistorischen Museums angebracht sind. So aber ist er mehr; und seine ganze Art lässt sich aus körperlichen Zuständen verstehen. Er hat einen klaren, heiteren und scharfen Geist; aber in Augenblicken, in denen sich dieser Geist durch physische Hem-

mungen bedrückt fühlt, macht er die absonderlichsten Anstrengungen, sich zu befreien; er geräth ins Grillenhafte, Waghalsig-Speculative und zu den verrückt-drolligsten Einfällen, die umso stärker wirken, als die gleichzeitige, kalt lächelnde Selbstverspottung und nüchterne Selbstcorrectur nie mangelt. Seiner Phantasie fehlt alles Schöpferische und Plastische; aber wenn sie ihm in irgend einem erregten Zustand durchgeht, so gibt es tollere Ausgeburten, als sie je ein phantastischer Romanschreiber erfunden hat. Er ist gottgläubig und Pantheist zugleich und hasst jede abgrenzende Religion. Er betet fromm und nennt dabei die Kirchthürme ironisch „umgekehrte Trichter, durch die die Gebete in den Himmel geleitet werden sollen.“ Er verehrt die Philosophen; aber bei allem Bewusstsein, hier nichts Neues schaffen zu können, hat er doch den Muth, an jeder Autorität zu zweifeln, an alles Hergebrachte mit kräftig fragenden Hammerschlägen zu pochen und nichts als abgemacht gelten zu lassen, was er selbst sich nicht durch geistiges Erleben zu eigen gemacht hat. Er verdankt England seinen Stil und seine Lebensführung, und wer Lichtenberg's Wesen kennt, weiss, wie sein eigentlicher Humor specifisch englisch ist. Er ist aber so wenig voreingenommen, dass er, alle Schwächen des Landes in grausamster Weise ironisierend, beginnen kann: „Wenn man ein Land nach dem ersten Wort benennen sollte, das man dort hört, so müsste England unbedingt ‚Damn it‘ heissen“. Dabei aber hat er seinen Dank an England in glänzender Weise erstattet. Wenige haben für Einführung fruchtbarer englischer Cultur in Deutschland so viel gethan, wie Lichtenberg in scheinbar absichtsloser, aber umso wirkungsvollerer Weise, und er hat — nicht bloss durch seine Londoner Theaterbriefe — den Uebersetzern, die uns den Shakespeare gewannen, das Feld erst urbar gemacht.

Bei alledem war er kein Künstler; ihm fehlte alle Gestaltungskraft, und mit den grossen Satirikern der Litteratur, mit Cervantes, Swift oder Rabelais, ist er deshalb gar nicht zu messen. Aber er war einer der lebendigsten Menschen seiner Zeit. Es gibt kaum irgendwelche Denkphase, irgendwelche sociale Verhältnisse, irgendwelche prägnante Persönlichkeit von damals, an der er vorübergegangen wäre, ohne in seiner knappen, unendlich humorvollen und tiefgeistigen Weise einige seiner hellen und klaren Worte darüber zu sagen, Worte, die selten blenden, aber die alle von der Einheit eines gütigen Verstandes durchleuchtet sind. Dabei haftet seine Satire nicht am Tage. Es ist erstaunlich, wie viele seiner aphoristischen Geisselhiebe auch heute noch schlagkräftig sind und wie oft sich beim Lesen an die Stelle des von Lichtenberg carikierten Porträts unmerklich das ebenso wohlgetroffene von lebenden guten Bekannten vor das geistige Auge schiebt.

Er war auch kein Kunstverständiger im höchsten Sinne des Wortes. Es ist nur zu begreiflich, dass dem kranken, missgestalteten Manne, dem jede öffentliche That versagt war, gerade solche Thaten am meisten imponierten, und dass ihm beispielsweise die Männer der französischen Revolution mehr Antheil abgewannen, als die Bardengesänge Klopstock's, die er mit grimmigem Hohn verfolgte. Aber auch Goethe hat er, trotz aller Verehrung für dessen Grösse, künstlerisch nie erfasst, und wer Lichtenberg's berühmte Erläuterungen zu Hogarth's Bildersatiren liest und weiss, dass er auch zu Chodowiecki's Stichen ähnliche Texte beabsichtigte, wird die Unmöglichkeit eines vollen Goethe-Verständnisses bei einer Individualität unbedingt fühlen, die in ihrer bewusst ironischen Selbstbescheidung derartig von Goethe verschieden ist. Der Sturm und Drang der Jungen, dieser „grossen

Durchblätterer kleiner Bücher, denen der Mund stets übergieng von dem, wovon das Herz nicht voll war", berührte ihn direct antipathisch, und in reizender Persiflage hat er in seinen „Trostgründen für die Unglücklichen, die keine Originalgenies sind", ihren Typus gezeichnet und sein eigenes Wesen bekannt. Dadurch, dass die meisten seiner Schriften, unter deren „Gedanken und Maximen" sich viele finden, die im Geist und Form directe Ahnen des Nietzsche-Aphorismus sind, ursprünglich in seinen „Sudelbüchern" vergraben waren und *inedita* blieben, hat sein Ruhm vielleicht gelitten. Dafür aber haben wir jetzt, durch den treuen Liebeseifer zweier guter Künstler, Adolf Wilbrandt's und Eduard Grisebach's, die es in ihren biographischen Lichtenberg-Studien und in concentrierten, alles Vergängliche ausscheidenden Sammlungen seiner funkelndsten Juwelen in reiner Klarheit hergestellt haben, in köstlicher Intimität das Bild eines liebenswerthen, klugen, heiter-weisen Mannes aufbewahrt, zu dem man sofort in persönliche Berührung tritt und zu dem man widerstandslos immer wieder zurückkehrt.

Der bucklige Prinz Friedrich August von Braunschweig, der zur selben Zeit lebte, lud einmal in barocker Laune eine ganze Gesellschaft von Buckligen ein, um sich über die Geraden lustig zu machen, — ein Scherz, dessen Lichtenberg wohl auch fähig gewesen wäre. Aber nur für wenige Stunden. Stärker noch als seine stolze Ironie gegen die Allzugesunden war seine Abneigung gegen alles Difforme, das durch die Thorheit der Zeit und der Zeitgenossen verschuldet wird, und unter dem der am meisten leidet, der sich dieses Difformen an sich selbst bewusst wird, ohne ihm mehr abhelfen zu können. Lichtenberg wäre bei jener Tafelrunde im Stande gewesen, sein Glas zu erheben und der Gesundheit und Schönheit ein „Evoë" darzubringen.

Februar 1899.

III. Alphonse Daudet.

Alphonse Daudet.

(Geboren am 13. Mai 1840, gestorben am 16. December 1897.)

Aus dem sonnigen Thale der Provence mit seinen silbernen Flüssen und den üppig grünen, von Kastanien- und Maulbeerbäumen überschatteten Weiden sind jahrhundertelang die Troubadours in die Welt gezogen und haben in wilden und düsteren Zeiten, die von Dichtung und Saitenklang nichts mehr oder noch nichts wussten, in ritterlich adeliger Uebung die Kunst bewahrt und gerettet, stolze Strophen zu bauen und sie mit kräftigem Harfenschlag zu begleiten. Den Scharen der kriegerischen Sänger, den Jaufre Rudel, Peire von Auvergne, Bertran de Born und Peire Vidal, die Schwert und Schild mit gleicher Herrschaft trugen wie das Lautenspiel, sind in diesem Jahrhundert provençalische Dichter gefolgt, die ihrer Heimat ebensolche Ehren brachten wie ihre Ahnen: José Roumanille, Frédéric Mistral und Théodore Aubanel. Nicht im Sinne dieser vom Dialect gestreiften und dadurch an die Scholle gebundenen Lyriker und ihrer gepanzerten Vorfahren, aber als treuer Erbe des unerschöpflichen Stimmungsschatzes, den jenes gesegnete Thal für seine echten Kinder birgt, hat der letzte

der Dichter, den die Provence der Welt geschenkt, seines Amtes gewaltet. Von allen vielbewunderten Franzosen, die in den verflossenen Decennien starke und monumentale Bücher schufen, war Alphonse Daudet der vielgeliebteste. Nun stehen wir an seinem Sarge. Der liebenswürdige Troubadour des Realismus liegt auf der Todtenbahre.

Daudet stammt aus Nîmes, und etwas von jenem hellenischen Blute, dessen Einschlag sich noch heute nach Jahrhunderten in den herrlichen, cameenhaft geschnittenen Gesichtern der Bewohner von Frankreichs Südküste zeigt, scheint auch in seinen Adern zu pulsieren. Wie tief er auch manchmal in die Niederungen des Menschenlebens und der Menschenseele hinabgestiegen sein mag, wie zornig er auch oft die sausende Geissel des Spottes und der Bitterkeit um schuldige Häupter schwang — sein subtiler Geschmack und seine schöne Wärme verliessen ihn niemals. Seit den Gedichten „Amoureuses“ des achtzehnjährigen Jünglings und seinem „Roman des kleinen Rothkäppchens“ bis zur „Petite paroisse“ des müden kranken Mannes ist dieser Zug erlesener Liebenswürdigkeit aus Daudet's Dichterantlitz nicht verschwunden. Es soll nicht bestritten werden, dass es gerade dieser Zug ist, der manchem der erfolgreichsten Werke des Todten etwas Vermittelndes und weich Versöhnendes verleiht, das seine Gegner mit dem verächtlichen Worte „Compromisslitteratur“ abthun möchten. Sie übersehen dabei nur, dass diese zarte Wärme, die dem Poeten so viele Seelen gewonnen und so viele abspenstig gemacht hat, seinen Schriften nicht etwa äusserlich und berechnend angeschminkt wurde, sondern tief in Daudet's Innerem wurzelte. Er kann gar nicht anders sein als liebenswürdig, fein satirisch und ein bisschen sentimental, wie es die alten Trouvères auch waren.

Seinen grössten Erfolg hat Daudet unstreitig mit „Fromont junior und Risler senior“ errungen. Dieser Gesellschaftsroman aus der Kaufmannswelt, mit seiner anmuthigen Psychologie, den rührenden Figuren der Désirée und des Risler, den Charaktertypen des Delobelle und des Chèbe, dem mondainen und demimondainen Chic der Compagnonsfrauen und der spannenden Handlung musste mit Nothwendigkeit viel breiteren Massen Befriedigung gewähren, als es die unnachgiebigen und peinlich lebensbefleckten Bücher von Zola oder den Goncourts jemals konnten. Dabei aber vermochte es Daudet, auch dem empfindlichen Geschmack des Kenners Genüge zu thun, und die allerliebste Phantastik, die auf einzelnen Capiteln ruht — zum Beispiel auf dem „Märchen vom blauen Männchen“, das mit einem Schlüsselbund, einer klirrenden Kette und einer riesigen Tasche in der Nacht von Schornstein zu Schornstein springt und Allen, die am nächsten Tag Geld schulden, mit unheimlich gläserner Stimme unablässig sein „Verfallstag! Verfallstag!“ durch den Kamin zuruft — gewann ihm auch die Herzen der verstocktesten Feinde der berühmten Tafelrunde von Medan, von der Zola erzählt. Daudet's schönstes Buch ist wohl „Sapho“, das die ernste und bedeutungsvolle Widmung trägt: „A mes fils, quand ils auront vingt ans“. Das Capitel, in dem der junge Jean die orientalisch geschmückte Geliebte vier Treppen hoch zu seiner Mansarde hinaufträgt, erst selig, dann ermattend, schliesslich von ihrem Metallschmuck blutend und vor Anstrengung stöhnend, ist in seiner symbolischen Vorauszeichnung des kommenden Liebesverhältnisses eines jener Meisterstücke, die man nie vergisst. Rührend sind „Jack“ und „Le petit Chose“, vielleicht die zartesten Kinderromane voll trauriger Anmuth, die je geschrieben wurden, und an poetischem Glanz sowohl den „David

Copperfield“ wie „Oliver Twist“ des viel hausbackeneren und kleinlicheren Dickens überragend. dessen Einfluss auf „Jack“ vielfach angenommen wurde, ohne dass diese Annahme auf Thatsache beruht. „L'immortel“ ist eine grausame Satire auf die Académie française, „Der Nabob“. „Numa Roumestan“ und „Les Rois en Exil“ scharfe Bilder aus der Zeit des dritten Kaiserreiches, die dadurch, dass sie theilweise „romans à clef“ sind, für den künftigen Historiker nichts von ihrer documentarischen Bedeutung verlieren. Reizend und in ihrer zierlich knappen Fassung an kostbare Goldschmiedsarbeit erinnernd sind die kleinen Skizzen „Briefe aus meiner Mühle“, deren luministische Anschaulichkeit nur manchmal durch einige arg chauvinistische Töne getrübt wird, — ein Vorwurf, von dem Daudet, ein Wagner-, Goethe- und Schumann-Schwärmer. sonst gänzlich freizusprechen ist. All diese Werke aber und ebenso die von Bizet mit Musik versehene „Arlésienne“ und das köstliche Bühnenidyll „L'obstacle“ wurden an Popularität von den schmalen Bänden übertroffen, die uns von den Grossthaten des Herrn Tartarin aus Tarascon erzählen. Der Typus des grosssprecherischen und dabei feigen Gascogners, des gutmüthigen Maulhelden, ist mit so freiem und geistreichem Humor hingestellt, dass er vorbildlich geworden ist und — dass Daudet's engere Landsleute ihm dieses Aus-der-Schule-Schwatzen nie verzeihen konnten.

Daudet war seit Jahren krank und gelähmt. Es gibt ein Bild von ihm, das Eugène Carrière in seiner bekannten verschleiert-nebelhaften Art gemalt hat, und auf dem der in früheren Zeiten etwas absichtlich hergerichtete Künstlerkopf, mit den getheilten langen und üppigen Haarsträhnen, dem Christusbart und dem romantischen Auge mit dem Monocle. verstört und verwüstet erscheint. Das Haupt ist ergraut.

der Blick erloschen, und aus den langen, blassen und unsäglich feinen Händen spricht stummes, schmerzliches Leiden. Die Schaffensfreudigkeit Daudet's aber hat nicht nachgelassen, und kurz vor seinem stillen, sanften Tode hat er noch zwei Romane geschaffen, deren Titel vermuthlich „La douleur“ und „Le soutien de la famille“ sein werden.

Von all jenen, die in Frankreich eine neue Litteratur schufen, lebt jetzt nur mehr Zola in einsamer und stolzer Grösse. Die letzten Jahre haben viel umgerissen, und der Tod Maupassant's, Verlaine's und Goncourt's traf alle Gemüther mit schmerzlichen Schlägen. Nun ist die Reihe an den reizenden Plauderer gekommen, dessen Werke die Uebergänge zu den strengeren Schöpfungen des „roman expérimental“ bilden, und die mittelbar dazu beitragen halfen, den herben Meistern Zola und Goncourt Verständnis zu gewinnen. Zu Daudet, der nie jemand etwas schuldig war und dessen ganzes Leben nur Güte und Wohlwollen erfüllte, kam nun doch sein blaues Männchen und rief mit der unheimlich gläsernen Stimme durch den Kamin sein heiseres: „Verfallstag! Verfallstag!“ Aber statt des Schlüsselbundes und des Wechselportefeuilles trug es diesmal Stundenglas und Hippe.

17. December 1897.

IV. Marie Herzfeld.

Marie Herzfeld.

Lebendige Kritik ist ein Kunstwerk, gesehen durch ein Temperament. Sie kann nur dann schöpferisch wirken, wenn sie zweierlei offenbart: die Art des Eindrucks, den ein Werk zu machen im Stande ist, und die Art der Persönlichkeit, die jenen Eindruck empfängt. Eines ohne das Andere bleibt todter Buchstabe; nur wenn Eines aus dem Andern strömt, vermag es in der Seele des Theilnehmenden fruchtbar zu werden. Wer eine solche Kritik subjectiv nennt, schilt sie deshalb noch nicht. Auf ein Gebiet, das, wie die Kunst, einzig dem Gefühl unterworfen ist, kann man die starren Gesetze objectiver Naturwissenschaft nicht anwenden, und es mag genügen, wenn dem Kritiker die naturwissenschaftliche Methode zu Gebote steht, die es ihm ermöglicht, bei der Darstellung eines Kunstwerks alles rein Persönliche streng auszuschalten, ohne dass sie sich deshalb einem erkältenden Reif gleich auf jedes seiner Worte zu legen braucht. Jeder relative Massstab, jedes Lob und jeder Tadel mögen getrost vermieden werden; worum es sich handelt, ist die kraftvolle Uebertragung des eigenen Anschauens und das Erwecken der gleichen Empfindung, die in dem herrscht, der vom Künstler kommt, in Jenem, der zum Künstler

geführt werden soll. Mag der Führende auch irren — wenn er nur ehrlich ist. In Kunst und Jenen gilt schliesslich das Gleiche: der wahrhafte Mensch, auch wenn er sich täuscht und dadurch vielleicht die Anderen, steht höher als einer der bloss zufällig die Wahrheit spricht.

Ein solch wahrhafter Mensch ist Marie Herzfeld, deren Stimme seit Jahren all Jenen als eine der redlichsten und werthvollsten gilt, die sich gerne von einer leidenschaftlich-streng Suchenden leiten lassen. Die Bahn, die von dieser glänzenden Essayistin bis jetzt durchmessen erscheint, ist keine geradlinige. Ihre kritische Begabung hat sich erst entwickelt, als es ihr galt, nordischen Schriftstellern, deren Werke sie uns durch schöne Uebersetzungen kundgab, kämpfend Geltung zu verschaffen. Sie hat Arne Garborg für uns auf solche Weise entdeckt, und wir verdanken ihr die lebensvolle Einführung zu den Schriften der Skram, der Lagerlöf, Knut Hamsun's und Strindberg's, deren Genuss sie zum Theil schon vorher durch formvollendete Verdeutschungen möglich gemacht hatte. Allmählich ward sie die treueste Vermittlerin zwischen der deutschen und skandinavischen Litteratur des letzten Jahrzehnts, und was sie darin geleistet, mag man in ihrer oft stürmisch-einseitigen, aber von jeder jugendlichen Unreife freien Essay-Sammlung „Menschen sind Bücher“ (Wien 1893, Verlag Leopold Weiss) prüfen. Freilich, die Marie Herzfeld von heute ist noch nicht darin. Der Krystallglanz des klingenden, klaren und knappen Stils, die mild-ironische Weisheit und die plastische Kraft ihres letzten Buches *) ist dort noch nicht zu finden. Wer aber dieses mit

*) Die Skandinavische Litteratur und ihre Tendenzen. Nebst anderen Essays von Marie Herzfeld. Verlegt bei Schuster und Loeffler. Berlin und Leipzig, 1898.

dem Erstling vergleicht, wird ein deutliches Bild der Entwicklung der Verfasserin erhalten und begreifen, wie es ihr möglich ward, auf dem Wege liebevoll-strenger Kritik solche Selbstzucht zu erreichen, dass ihr ein Meisterstück gelingen konnte: ihre neue Uebertragung der Werke Jens Peter Jacobsen's, die einer schöpferischen Production beinahe gleichkommt. Nicht bloss, dass es ihr geglückt ist, die fsineten Uebergangstöne und die subtilsten Wendungen dieses delicatesten aller Schriftsteller wiederzugeben. Sie hat etwas einzig Kühnes gewagt. Sie hat es gewagt, den Reiz des schweren Parfums von Jacobsen's Stil einzufangen, der oft geflissentlich sprachfremde, ja sprachwidrige Wortfolgen in schillerndem Glanz dahinfliessen lässt, und sie hat dadurch dass sie alles Undänische dieses Stils in ein gleich zartes und seltsam fremdes Undeutsch brachte, das farbige und perverse Raffinement des Urtextes ahnen lassen. Ihr Vorgehen hat sie in einer herrlichen Einleitung vertheidigt, die zum Besten zählen darf, was die schaffende Kritik der Gegenwart geboten hat.

In ihrem Buch über die skandinavische Litteratur zeigt Marie Herzfeld deren schärfste Profile und den Zusammenhang ihrer Wege. Sie beginnt ihre Zeitrechnung mit dem Auftreten des Georg Brandes, der die Stagnation durch trotzigen Individualismus aufrüttelte; sie analysiert Ibsen ohne blinde Bewunderung, aber auch ohne vorurtheilsvolle Nörgelei; sie geht über Björnson hinweg, den sie als Dichter genial, als Denker seicht findet und für den sie Worte reizender Satire hat: „Er hat die kleinen Ideen und die grossen Worte, die auf die Menge wirken. Er entzückt sie und er berauscht sich selbst. Sein Vater war Pastor, sein Sohn ist Schauspieler, er steht mitten drin. Seine Gabe freut

ihn so, dass er kein Stück mehr schreibt ohne Massenmeeting.“ Der Weg führt sie an den unsagbar feinen Veränderungen der Psychologie Ola Hansson's vorbei zu den Jungen: zur condensierten Stimmungssüsse des Holger Drachmann, zu der beschaulichen Ruhe Thomas Krag's und den phantastischen Fieberträumen seines Bruders Wilhelm. Von jedem Einzelnen malt sie unvergessliche Porträts, und auch wer von Per Hallström oder Jonas Lie noch nichts gelesen hat, wird aus diesem Buche ihre Art stark und eindrucksvoll empfinden. Wer aber diese Dichter kennt und versteht, wird nicht bloss das behagliche Gefühl haben, seine eigenen Gedanken bestätigt zu sehen, sondern diese Gedanken werden, ohne dass man's gewahr wird, unmerklich auf das Wesentliche concentriert und auf so hohe Aussichtspunkte geleitet, dass man reicher heimkommt, als man ausgegangen war. Ob diese Empfindung dadurch, dass sie der Uebereinstimmung entspringt, eine befangen-günstige sein muss, mag Jeder an jenen Stellen des Buches prüfen, die von Schriftstellern handeln, deren Werke er nicht liebt. Gerade hier wird man die künstlerische, einfache Gerechtigkeit der Herzfeld bewundern, und ihre nachdenklichen, klugen Worte mit ihrer tiefen Unterströmung eines guten Temperaments werden Manchen dazu bringen, eines der Bücher wieder aufzunehmen, das er vielleicht in mürrischer Laune geschlossen hatte. Vielleicht entdeckt er dann mit Ueberraschung einige jener Schönheiten darin, die ihm vorher entgangen waren und zu denen ihn erst die Prägnanz und Anschaulichkeit der Herzfeld'schen Studien geführt haben. Es wird wenig Schriftsteller geben, die das Umlernen so leicht machen, wie dieser, und denen man dafür so dankbar sein muss; denn sie hat niemals über ein werthloses Werk auch nur eine Zeile geschrieben.

Marie Herzfeld, in der „die sehnsüchtige Flamme der Erinnerung an Athen und Florenz nie verlischt“, hat über Arne Garborg ein schönes Wort gesagt: „Sie lieben ihn als Künstler, weil er ein fein besaitetes Instrument ist, in dem unsere Zeit tönend ist.“ Man mag dies Wort auf sie selbst anwenden und sie darum verehren: als ein Instrument, in dem ein bedeutsamer Theil der Kunst unserer Zeit tönt.

August 1899.

V. Conrad Ferdinand Meyer.

Conrad Ferdinand Meyer.

(Geboren 12. October 1825, gestorben 28. November 1898.)

Wenn man von Conrad Ferdinand Meyer spricht, pflegt der Name Gottfried Kellers — im Sinne von Schiller und Goethe — mitgenannt zu werden. Das hat nur äusserliche Berechtigung. Innerlich waren sie einander so fremd, als es Künstler nur sein können, deren starkes Naturell den einen nicht für die Höhe des anderen blind macht, und der Verkehr zwischen beiden Dichtern ist bei aller gegenseitigen Ehrung ein karger geblieben. Der Weg von der klarlinigen Renaissancenatur Meyers zu der niederländischen Barockempfindung Kellers ist weiter als der zu der antiken Seele des dritten grossen Schweizer Meisters, Arnold Böcklin; aber er ist, wenn auch vom Zufall vielfach versteckt, verwirrt und aufgehalten, doch nicht vom Zufall bedingt. Die Schriften Kellers, der als Maler begann und geraume Zeit brauchte, um über sein Ich zur Klarheit zu kommen, haben in der Art der Darstellung, vielleicht auch des Dargestellten, wenig Malerisches und erinnern in ihrer krausen und bizarr-naiven Linienführung eher an die Holzschnitte der Dürer-Genossen, an Aldegreven oder Burgkmair. Bei Meyer wieder

ist alles Farbe und Glanz, und seine anschauliche Kunst ist so stark, dass er in jedem Werk immer an den grössten Maler eben jenes Landes erinnert, von dem seine Dichtung gerade erzählt. „Die Hochzeit des Mönchs“ und „Die Versuchung des Pescara“ sind gedichteter Tizian; zum „Hutten“ hätte Holbein einen Lebenstanz malen mögen, und die Balladen aus der Zeit der Borgia und Medicäer sind Michelangelesk. Während die anderen, Dahn, Ebers, Eckstein, vor einen historischen Zufälligkeitshintergrund eine historische oder erfundene Zufälligkeitsfabel hinstellen, vermag es Meyer, vergangene Menschen mit solch strenger und lebendiger Wucht aus dem Geiste der Zeit heraus zu gestalten, dass sich niemals ein Zweifel an der Echtheit ihres Fühlens und der Nothwendigkeit ihres Handelns regt. Mit keinem Wort werden die Anschauungen und der Gesichtskreis jenes Damals durchbrochen. Spräche Meyer's Werk nicht für sich selbst, so wäre es schon an seiner That genug, die innere Unwahrheit und spielerische Willkür jener weitschweifigen Pseudohistorien bloss durch seine eigene innere Wahrheit und knappe Folgerichtigkeit in der dichterischen Composition und Behandlungsform geschichtlicher Dinge für immer unmöglich gemacht zu haben.

Seine Art zu schaffen mag man sich vorstellen, wenn man die „Hochzeit des Mönchs“ liest. Dante erzählt die Geschichte, die er improvisatorisch bloss aus einer seltsamen Grabschrift ableitet. Er verknüpft Menschenschicksale und Zeitenzwang, und bald wird die Fabel unter seiner rastlosen Phantasie so üppig, dass der Stoff in ausgeschütteter Fülle vor ihm liegt und er nur sondern und vereinfachen muss. An seine Zuhörer vergessend, deren Namen und Charakter er anfangs halbspielend in die Geschichte hineingenommen hat, um sie lebendiger zu machen, erzählt Dante fort — oft

mit Pausen, sich verbessernd und Unwesentliches oder historisch Unmächtiges mit der herrischen Geberde des Durchstreichens ungesagt machend. Die Unmittelbarkeit, mit der Dante und der Hof Cangrandes in diesem Rahmen aufleben, und gleichzeitig der Einblick in die Künstlerwerkstatt Meyer's fesseln hier derart, dass man vielleicht zum Schaden der Dichtung die Erzählung oft über den Erzähler vergisst.

Derartige Einblicke sind übrigens bei Meyer selten. Nichts schwerer, als sich seine Persönlichkeit aus seinen Dichtungen zu gestalten. Selbst in seiner Lyrik, bei all ihrer prachtvollen Stimmung, ihren eigenartigen und oft ans Absonderliche streifenden Bildern und ihrer tiefen Wärme liegt es wie ein Schleier über allem Persönlichen, und diese spröde und scheue Zurückhaltung wehrt zudringliche Fragen ab. Losgebunden von allem Gegenwärtigen könnten all diese Werke ohne den Namen ihres Schöpfers ohne Schaden weiterbestehen, gleich wundervollen Schmuckstücken und Waffen von einem vergessenen Meister aus ferner Zeit. Man fühlt die Art des Künstlers, eine hohe Energie, eine Selbstzucht, die oft zu ungenügsamer Selbststrenge wird, und einen reinen Geist, der in weiser Besonnenheit Geschautes erschöpfend zu gestalten vermag. Das Wesen dieses Künstlers aber versteckt sich gern hinter seinen Geschichten und Bildern, und am ehesten verräth es sich in seiner Sprache, die in ihrer oft trotzig herben Gepresstheit, im ernsten Prunk ihres Rhythmus, in der Unerbittlichkeit gegen jedes leere Wort und der herrlichen Abtönung in Klangfarbe und Stil ganz sein Eigenthum ist und dem Forschenden manches zu erzählen vermag. Auch hier ist oft der Zwang der quälerischen Selbstkritik Meyer's und sein unablässiges und unermüdliches Ringen nach äusserster Knappheit von Unheil gewesen. Er war immer dem Ausnützen und künstlichen

Ausweiten eines Stoffes abhold und hat nie zu jenen vielen gehört, die einen Helm schmieden wollen, wo doch das Metall nur für einen Fingerhut reichte. In seinem übermässigen Hang nach Concentration hat Meyer manchmal das Umgekehrte gethan und die Schönheit einer Form zerschlagen, um bloss ihr Wesentliches schärfer fühlen zu lassen. Er besass jene Sparsamkeit, zu der nur der berechtigt ist, der auch verschwenden kann. Zumeist aber hat er seinen unerschöpflichen Reichthum rein und harmonisch gebändigt, und wer aus dem wirren und verwirrenden Lärm der allzu Lebendigen, die nur vom Tage beherrscht sind und nur den Tag beherrschen, zu diesem vielleicht allzu zeitlosen Künstler kommt, wird sich in der ernsten und erlesenen Freude stillen Genusses sagen, dass Meyer der einzige unserer Dichter war, der Aussicht hat, im Sinne der Malkunst für die Nachwelt ein „alter Meister“ zu werden.

In den Monologen seines sterbenden Hutten, der vom Tode träumt und ihn leisen Schrittes ans Bogenfenster treten sieht, um mit seinem Winzermesser die goldige Traube zu schneiden, die dort hängt, hat Meyer einen stolzen Satz ausgesprochen:

„Und der Verständige merkt des Bildes Sinn,
Dass ich die Edeltraube selber bin,
Die heut' gekeltert wird und morgen kreist
In Deutschlands Adern als ein Feuergeist.“

Er hat das Recht gehabt, dabei an sich zu denken. Aber es mag sein, dass es noch lange dauert, bis Alle das wissen und nicht nur wir, die ihn lieb hatten.

December 1899.

VI. Henrik Ibsen.

Henrik Ibsen.

Zu seinem siebzigsten Geburtstage.

Der Jugend Fabelbuch schloss seine Zwingen —
Nun hab' ich Zeit, zu denken der Moral.
Ibsen.

In einer der schönsten Scenen der „Kronprätendenten" findet sich eine Replik von wenigen Worten, die auf den Schaffensweg des nordischen Meisters jähes Licht wirft und manches Räthselhafte seines Wesens löst. Der König Skule, der sich des Thrones bemächtigt hat, ohne die qualvolle Ungewissheit ersticken zu können, ob er auch zum Herrscher berufen und auserkoren sei, fragt den Skalden Jatgejr: „Welcher Gabe bedarf ich, um König zu werden?" Jatgejr: „Nicht des Zweifels Gabe; denn dann fragtet Ihr nicht so." Skule: „Welcher Gabe bedarf ich?" Jatgejr: „Herr, Ihr seid ja König." Skule: „Glaubst du jederzeit so gewiss, dass Du Skalde bist?"

Ein Augenblick des furchtbaren Zweifels an der eigenen Dichtergabe hat Henrik Ibsen aus seiner ursprünglichen Bahn geworfen und ihm ein anderes Ziel gewiesen als jenes, das er sich zuerst gesteckt hatte.

Die Gestalt des Mannes, in dessen Adern der fieberische Pulsschlag der Zeit am stärksten pocht, erscheint uns heute so fest umrissen, dass man von seinem Lebenswerk sprechen kann, als wäre es das eines grossen Todten, an dessen Wesen nichts mehr rütteln und ändern kann. Dieses Gefühl ist ein so intensives, dass in den letzten Jahren das Erscheinen Ibsen'scher Stücke, dieser neuen Manifestationen der überlebendigen Kraft eines Ueberlebendigen, in ihrer geheimnisvollen und dunklen Symbolik beinahe wie ein Gruss aus dem Jenseits wirkte. Seine Gestalt erscheint uns fest umrissen — aber der Bildhauer, der ihm ein sichtbares Denkmal setzen soll, mag leicht in Verlegenheit kommen, wie er sie darstellen soll, und er mag schwanken, ob sein Marmor die Züge des Dichters von „Kaiser und Galiläer“ und der „Kronprätendenten“ oder die des Schöpfers der „Gespenster“, der „Wildente“ und der „Nora“ festhalten soll. So verschieden auf den ersten Blick diese Werke und ihre Weise dem Anschein nach sind, so verschieden und dabei genau der diesen Werken entspringenden Vorstellung ähnlich erscheint der Kopf des Dichters in den früheren Jahren, in denen er seine romantischen, und in den späteren, in denen er seine satirischen Meisterstücke schuf. Damals der von langen Locken und einem mächtigen, den grössten Theil des Gesichtes verdeckenden Bart geschmückte, etwas typische Dichterkopf, dessen ernster, milder Blick dann so finster geworden ist, dass man jenen älteren Bildern gar nicht trauen will; heute das allbekannte strenge Haupt mit den stachlig gesträubten Haarsträhnen, dem ausrasierten Gesicht, das der struppige graue Bart rings umfliegt, dem verkniffenen schmalen Mund und den grauen Augen, die hinter 'graublauen Brillen blitzen, — ein Antlitz, das ein heutiger Lavater charakteristisch genug zwischen die Köpfe Arthur Schopen-

hauer's, des Classikers deutscher Philosophie und deutscher Grobheit, und Adolf Menzel's, des scharfen, unerbittlichen Beobachters modernen Lebens, einreihen könnte. Kein Zweifel, dass die Veränderungen, die Ibsen's Erscheinung durch ihn selbst erfuhr, einer gebieterischen innerlichen Stimmung entsprachen, die ihn antrieb, die Natur äusserlich zu corrigieren. Aber auch seine innerliche Natur hat er corrigiert, und vieles an seinem Werke ist nur durch die Selbstvergewaltigung zu erklären, der er sich unterwarf, und die ihn zu einem Geistesverwandten der Alfieri, Zola und Tolstoi stempelt. Er hat eines der grössten Opfer gebracht, deren ein Schaffender fähig ist. Er hat der Mitwelt zuliebe auf die Nachwelt verzichtet. Er hat sein Recht auf Unsterblichkeit, das er in grossartiger Weise bewiesen hat, von sich geworfen, um s e i n e r Zeit zu leben und, ihren Inhalt erschöpfend, ihr Wesen in Werken niederzulegen, die nur an diese Zeit gebunden sind und mit ihr zugleich untergehen müssen. Er hat es verschmäht, einer der vielen Sieger in einer der vielen Schlachten auf dem Felde der Dichtung zu werden. Um dem Einen, dem grossen Sieger, der erst kommen soll, den Weg zu bahnen, ist er ein Arnold Winkelried unserer Kunst geworden. Die Speere, die er in seine Brust senkte, haben manche der jungen Schildknappen mitverwundet, die hinter ihm standen, und die Narben, die sie davontrugen, sind ihr bester Stolz und ihr einziger Ruhm.

Als der junge Apotheker Ibsen im Jahre 1850 nach Christiania kam, um Medicin zu studieren, konnte er schon aus der kleinen Stadt Grimstad das genugthuende Bewusstsein mitbringen, sich durch seine ersten litterarischen Arbeiten, den „Catilina“ und einige begeisterte Revolutionsgedichte, in scharfen Gegensatz zu der dortigen Gesellschaft

gesetzt zu haben. Den Kampf, den er schon in so früher Jugend mit vollem Bewusstsein begonnen hatte, sollte er allerdings erst nach langer Pause wieder aufnehmen; die Feindseligkeit der norwegischen Bürgerschaft aber hielt diesen Waffenstillstand nicht ein, obgleich die nächsten Werke Ibsens keinerlei Ursache dazu boten. Mit Entzücken in die alten Heldenlieder seines Vaterlandes vertieft, wurde er damals zu der Ueberzeugung getrieben, dass die beste Kraft des Volkes in ihnen wurzle, und dass die beste Kraft des Dichters darin ihr Ziel sehen sollte, diese Schätze zu neuem Glanze zu erwecken. Dieser Ueberzeugung entsprangen „Das Fest auf Solhaug“, „Nordische Heerfahrt“, „Der Hünenhügel“, „Frau Inger auf Oestrot“, „Olaf Liljenkrans“, und endlich eines der hochragendsten Werke Ibsen's, „Die Kronprätendenten“. Trotz der inzwischen erlangten Stelle eines Dramaturgen am Norwegischen Theater in Christiania konnte er weder persönlich noch litterarisch durchdringen, und als das erste seiner Dramen, in denen sich der unbarmherzige Gesellschaftssatiriker leise ankündigte, „Die Komödie der Liebe“, ein förmliches Kesseltreiben niedrigster und gehässigster Art gegen ihn entfesselte, zog er freiwillig in die Verbannung, dem Eidervogel gleich, von dem er in seinen Gedichten erzählt, dass er die Federn für sein Nest dem eigenen Leibe entreisse, und dass er erst, wenn die rohen Fischer sie ihm dreimal geraubt hätten, wund, mit blutender Brust, dem Süden zufliehe. Er liess sich zunächst in Rom nieder, wo die von höchster geistiger Warte aufgenommenen grossartigen Spiegelbilder nordischen Wesens, „Brand“ und „Peer Gynt“, entstanden; sein zweites modernes Stück, „Der Bund der Jugend“, folgte, und während diesem Werke im Heimatlande das gleiche Schicksal widerfuhr wie der „Komödie der Liebe“, reifte jenes Drama seiner Voll-

endung entgegen, dessen mystischer Grösse sich auch die Nachwelt beugen wird: „Kaiser und Galiläer“.

All jene Gedanken, die Ibsen später in der imposanten Reihe seiner Zeitdramen aufstellte und verfocht, und auf denen sein eigentlicher Ruhm fusst, sind im Keime schon in den angeführten Stücken zu entdecken. Selbst in jenen schwächeren und unselbständigeren, die in conventioneller Theaterform nur die Bedeutung von Phantasien über Motive der nordischen Heldensage haben, oder in denen die Romantik Adam Oehlenschläger's und Henrik Hertz' nachklingt. Hier schon wird das Problem der wahren Ehe gestreift, das Recht der Selbstbestimmung vertreten, die Grundlage des Einzellebens auf ihre Echtheit geprüft und die Maske falscher Moral gelüftet. All das klingt leise, aber bestimmt aus jenen Werken, wenn auch vielleicht nur dem rückschauenden Betrachter vernehmlich, der die lauten Kampfrufe des „Volksfeind“ und der „Nora“ schon in den Jugenddramen Ibsen's finden will. Unzweifelhafter brechen zwei eng zusammengehörige Motive immer und immer wieder hervor, bis sie in „Kaiser und Galiläer“ und den „Kronprätendenten“ in gewaltig brausenden Klängen alles andere überfluten: die Ehrfurcht vor dem inneren Beruf, der sich einer göttlichen Gnade gleich auf Gesegnete senkt und jedem Schritte Festigkeit und Ruhe gibt, und daneben die Gestalt des Mannes, dem gleiche äussere Gaben verliehen sind wie Jenem, nur das Selbstvertrauen nicht, und der durch den Zweifel an seinem inneren Beruf zugrunde geht. Unbeschreiblich ist die Macht und Düsterkeit der Scenen des Jarl Skule in den „Kronprätendenten“, die ruhige Pracht und der rauschende Stolz der Erscheinung König Hakon's und des Apostaten Julian. Mit demselben Recht, das „Romeo“ das Trauerspiel der Liebe nennt, mögen diese beiden Werke

als Tragödien des Zweifels bestehen, — Tragödien, die einen Wiederhall aus dem Gemüthe des Dichters bedeuten.

Zugleich mit dem zornigen Trotz, der sich den Misshandlungen und Schmähungen der heimatlichen Widersacher entgegenbäumte, schlich sich jener Zweifel am inneren Beruf auch in Ibsen's Seele. „Glaubst Du jederzeit so gewiss, dass Du Skalde bist?“ Es muss eine wilde Stunde in seinem Leben gewesen sein, als er „Nein!“ antwortete und trotz aller zarten, singenden und weinenden Stimmen seines Innern den Purpurmantel, den Kranz und die Leyer des Skalden von sich warf, um an die hohlen Grössen, denen die Mitwelt Bewunderung zollte, mit der berühmten Frage zu pochen: „Ist es wirklich gross, das Grosse?“ und um der absterbenden Gesellschaft seiner Zeit der furchtbarste Ankläger zu werden. Das Fabelbuch seiner Jugend wird geschlossen; nun hat er Zeit, der Moral zu gedenken. Er sagt es selbst von sich, dass er kein Arzt sei und nicht Genesung bringen könne; er weist nur auf die kranken Stellen hin. Der Staat und die Menschengemeinde erscheinen ihm wie ein wohlausgerüstetes Schiff, dessen heitere Fahrt froh begann, aber auf dessen Besatzung plötzlich eine schwüle, drückende, angstvolle Dumpfheit lastet: eine Leiche ist an Bord, sagen die alten abergläubischen Schiffer. Lüge und Unfreiheit, überkommene, längst gestorbene Vorstellungen, überwundene und doch noch ein Scheinleben führende Werthmesser, alle Heuchelei und unmoralisch gewordene Moral — all diese Leichen über Bord zu werfen, damit die Lebensfreude wiederkommen könne, das ist Ibsen's Absicht. In Spanien erzählen die Leute von geheimnisvollen Wesen, die sie Zahorí nennen, und die mit wundervollem Blick begabt sind: nichts kann ihnen verborgen bleiben, die verstohlensten Gedanken aller Menschen liegen vor ihnen offen, und sie

schauen durch Mauern und Thore, ja selbst durch die Erde bis zur Ruhestätte der Todten. Solch ein Zahori unserer Zeit ist Henrik Ibsen.

Es besteht ein logischer Zusammenhang unter den modernen Dramen Ibsen's, der auf den ersten Blick vielleicht nicht auffällt. Wie charakteristisch die Nothwendigkeit ihrer Aufeinanderfolge ist, kann schon die knappe Anführung der Ideen — nicht des überreichen Inhalts — der einzelnen Stücke zeigen. „Die Stützen der Gesellschaft“ zeigen noch in allgemeinen Strichen den wahren Werth derjenigen, die, indem sie mit Virtuosität die Kennzeichen ehrbarer Gesinnung, thätiger Menschenfreundlichkeit und bürgerlicher Tugenden in Geberde und Rede zum Ausdruck bringen, Macht und Ansehen erlangen und das morsche Grundgebäude zu verdecken wissen, auf das ihre glänzende Existenz gestützt ist und dessen Pfeiler Niedrigkeit und Eigennutz bilden. Das Thema der Verlogenheit wird specialisiert und auf die Ehe übertragen, und es wird gezeigt, dass sie unmoralisch ist, wenn sie nicht auf Wahrheit und auf gegenseitigem freien Verstehen ruht: „Nora“. Auf die entrüsteten Vorwürfe der Empörten, die es unnatürlich finden, dass ein Weib zuerst ein freier Mensch und dann erst Gattin und Mutter sein will, und dass Nora, weil sie dies nicht kann, ihre Kinder verlässt, antwortet Ibsen mit „Gespenstern“ und zeigt, wohin die Kinder gerathen, wenn eine solche Ehe einer vergänglichen äusseren Moral zuliebe aufrechterhalten wird. Dem wilden Sturm, den „Gespenster“ entfesseln, schleudert der Dichter den „Volksfeind“ entgegen, den der Egoismus und die Gewinnsucht der „compacten Majorität“ am Aussprechen einer verhängnisvollen Wahrheit hindert, deren Bekennen allerdings vorübergehend für ihren Wohlstand von vitaler und drohender Bedeutung ist, deren Verschweigen aber hunderte von

Menschen in Todesgefahr bringt. Er documentiert das ewige Unrecht aller Mehrheitsbeschlüsse und die Verderblichkeit weichlichen Rücksichtnehmens, und gelangt zu dem Schlusse, dass jener der stärkste Mann sei, der innerhalb der Gesellschaft, aber von ihr und ihren Gesetzen unabhängig leben kann. Aber nach diesen flammenden Protesten regte sich wieder der alte Dämon Zweifel, und die Reaction, die Ibsen in sich fühlte, hat ihn zur Schöpfung der „Wildente" geführt, in der er über sich und seinen Kampf bitter und wehmüthig spottet. Der Mann, der Wahrheit geben will, wird immer nur der Dreizehnte am Tisch sein; er glaubt nur Gutes zu thnn, indem er die Lebenslüge des Einzelnen zerstören und ihm helfen will, ein neues Leben aufzubauen, und er scheitert nicht nur überall und richtet nichts als Unheil an, sondern der Cyniker behält recht, der dem Einzelnen erst durch die Lebenslüge einen Lebensinhalt, wenn auch nur einen imaginären, schafft. Das „Wozu?" der Resignation tritt auf die Lippen des Dichters, der sich immer mehr von der Welt abwendet. Von „Rosmersholm" an, seiner schwermüthigsten und ergreifendsten Dichtung, bis zum „Baumeister Solness", „Klein Eyolf" und „John Gabriel Borkmann" werden seine Gestalten immer verschwimmender, seine Gedanken immer abstracter, seine Probleme immer mystischer und vergrübelter. Die Art der angewendeten Symbole, die er immer geliebt hat und oft zum wirksamsten Ausdruck seiner Ideen benützte, ist dafür bezeichnend. In den früheren Dramen diente ihm stets ein materieller Gegenstand zum Träger des Symbols: die Wildente, die Wasserleitung im „Volksfeind", sogar noch die weissen Pferde in „Rosmersholm" sind solche Träger. Später aber gerathen sie immer mehr ins Transcendentale: Hilde Wangel — die die Jugend sein soll — und die Rattenmamsell haben mit der wirklichen

Welt kaum mehr etwas gemein. Das ruft eine unreine und nicht künstlerische Wirkung hervor, weil diese Wesen, in Kleidung und Sprache den anderen Menschen gleich, doch nur Sinnbilder sind, deren räthselvolle Worte man nur in übertragenem Sinn verstehen darf, und weil man in diesen Stücken nur schwer die symbolistischen Sätze von jenen trennen kann, die Alltägliches ausdrücken. Durch die Schwierigkeit, hier Grenzen zu ziehen, leidet der Genuss von Scenen, die zu dem Grössten gehören, was Ibsen geschaffen hat, und ein verstimmender Misston ist deren Folge.

Die Vorwürfe, die gegen Ibsen gerichtet wurden, sind zumeist ungerecht, und die gerechten wurden zumeist nicht laut. Man schalt ihn einen Naturalisten. Nichts kann falscher sein. Zwar hat er, indem er das Pathos und den Schwulst der Bühnensprache durch schlichte, ja oft dürftige Dialoge ersetzte, die „gewählte Ausdrucksweise“ und die „blumenreiche Rede“ für lange Zeit unmöglich gemacht, und eine Neigung zum Absonderlichen, ja oft Kranken und Abstossenden lässt sich nicht leugnen. Aber man beobachte die Wechselreden einer einzigen Scene von „Rosmersholm“ und frage sich, ob der Alltag diese gedrückten, stillen, oft schrullenhaft auf wiederholte Worte Nachdruck legenden Sätze kennt. Eher ist der Einwand zu erheben, dass er zu wenig naturalistisch ist, und thatsächlich kann fast in jedem Stück ein jäher, mangelhaft motivierter Bruch in den wichtigsten Charakteren und ein innerer Widerspruch zwischen den ausgesprochenen Gedanken und den Menschen, die sie aussprechen, beobachtet werden. Der Uebergang von der „kleinen Lerche“ Nora zu der willensfesten Frau, die ihr Selbst in so heftiger Kraft vertheidigt, ist ein Beispiel dafür, und ähnliche lassen sich in beträchtlicher Zahl anführen. Für vieles Fremdartige hat man die Entschuldigung des uns unbe-

kannten norwegischen Wesens angeführt, und niemals ist mit der Aufforderung, zum Verstehen des Dichters in dessen Lande zu gehen, mehr Missbrauch getrieben worden. Wenn uns Ibsen's Menschen oft grillenhaft und wunderlich erscheinen, so ist die Zurückgezogenheit des Dichters daran schuld, in der er seit seiner Selbstverbannung lebte. Er wollte Menschen schildern; und da er nur seine Landsleute kannte, so musste er sie und ihre Verhältnisse zu den Trägern seiner Gedanken machen. Aber Ibsen's „Lande" sind nur im physischen Sinne Norwegen; die Lande seines Geistes umfassen das ganze moderne Europa, und das Missverhältnis zwischen seinen Menschen und seinen Worten, die grösser sind als ihre Form und sie zu sprengen scheinen, ist unverkennbar. Der scharfe Wind, der den Staub der Vorurtheile wegfegt, hätte auch die Fjordnebel verjagen sollen, die sich über alle Dramen des Dichters gelegt zu haben scheinen und die die Contrastwirkung der „geforderten Farbe", die jedes Auge beim Anblick einer einfärbig bemalten Fläche verlangt und ergänzt, unmöglich macht. Die Menschen Ibsen's reden alle wie er selbst: still, leise und tastend, mit nachdenklichen Blicken, die in ihr eigenes Innere gerichtet zu sein scheinen. Unvergesslich sind die Stunden, in denen es uns vergönnt war, diese Worte zu hören und diese Blicke zu fühlen, als Ibsen — es war im Jahre 1891 — kurze Zeit in Wien verweilte. Seither mag manches anders geworden sein; Hoffnungen sind enttäuscht, Träume erfüllt worden, Schwankendes hat sich gefestigt, und Haltloses ist gefallen. Die ehrfürchtige Liebe aber zu dem damals noch viel umstrittenen Meister, dessen Siegesfahne jetzt längst von allen Giebeln der „Heimstätten für Menschen" flattert, ist die gleiche geblieben, und so mag es mir vergönnt sein, ihm zum heutigen Tage die gleichen Worte zuzurufen, mit denen ich ihn

damals, nach der Erstaufführung der „Kronprätendenten“, beim Festmahle des „jungen Oesterreich“ begrüssen durfte:

Das Reich, das Du uns oft verheissen.
In Deinem Liede taucht's empor;
Die schwarzen Nebelwolken reissen,
Die Sonne flutet hell hervor.
Für uns noch wilde Donner klingen,
Wir grüssen Deiner Blitze Schein!
Durch Wetter uns zum Lichte bringen,
Das willst Du — darum sind wir Dein!

März 1898.

Figaro's Hochzeit.

Figaro's Hochzeit.

(Lustspiel in fünf Acten von Beaumarchais. Uebersetzt und bearbeitet von Ludwig Fulda. Zum ersten Male aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 22. Januar 1898.)

Falls es überhaupt berechtigt ist, den Worten hervorragender Schriftsteller eine so tiefe Wirkung auf die Menge zuzutrauen, dass sie die Vorkämpfer und die unmittelbare Ursache zu socialen Massenerhebungen werden können, so verlangt es die historische Gerechtigkeit, nächst den Encyklopädisten und Diderot, drei Männer als die litterarische Ursache der grossen französischen Revolution des vorigen Jahrhunderts anzuerkennen: Voltaire, Rousseau und Beaumarchais. Dass es von diesen dreien dem Schalk mit seinen in unbefangenste Unschuld gehüllten Bosheiten am leichtesten und intensivsten gelang, den von ihm gewollten aufrüttelnden und befreienden Eindruck auf die heissen Gemüther der damaligen Menschen zu machen, wird jedem klar sein, der jemals die Technik eines wirksamen Demagogen beobachtet hat. Es ist auch leicht einzusehen, dass das scharfe Komödienwort leichter beschwingt ist und also weiter fliegen kann als das der doctrinären Theoretiker, und

dass letztere — sogar bei jenem Maximum an Popularität, das Rousseau erreicht hat — nur eine beschränkte Gefolgschaft gewinnen können. Die lebendige Vorstellung, die der Bühnensatiriker erweckt, bringt den Hörer zu sich selbst und gibt ihm das Bewusstsein seiner eigensten Erfahrungen und Erlebnisse. Was sich infolge drückender socialer Missstände bei ihm nur als allgemeine Unzufriedenheit und Verstimmung dumpf anmeldet, rückt das muthige und revolutionäre Wort aus der Dämmerung der Empfindung in das harte, grelle Licht des begründenden Verstandes und wirkt auf diese Weise befreiend und aufstachelnd. Abstracte Dogmen hingegen wenden sich von vornherein nur an den Verstand und können also nur für jene lebendig und wahr sein, die gewöhnt sind, die Ereignisse ihres Daseins in Gedankenformeln zu bringen, während ihre Theorien alle anders gearteten nicht treffen können und für sie bedeutungslos und todt sein müssen. Das mag von Rousseau und Voltaire besonders gelten, die obendrein trotz allen Ansehens von Vielen wegen ihres mit den eigenen Theorien in Widerspruch stehenden Lebens schon persönlich oft nicht für echt genommen wurden. Besonders des ersteren schwerfällig heftige, zänkische und keuchende Wahrheiten waren oft von der Art, die Schnitzler einmal mit einer feinen Wendung „die brutale Aufrichtigkeit ermüdeter Lügner“ nennt. Mochte dagegen der freche Figaro, der den hohen Herrschaften in lustiger Unverschämtheit ruhig und ungeniert seine Meinung sagte, dem Einzelnen brüderlich näherstehen und ihm wahrer erscheinen, so war doch sein Schöpfer der verlogenste und unechteste in jener revolutionären Dichtertrias. Er war vor allem der Mann des Effects; Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit fanden in ihm, dem Geistesverwandten Pietro Aretino's, den unerschrockensten Kämpfer, so lange auf

Applaus zu rechnen war und das ihm Wichtigste, sein körperliches Wohlergehen, nicht gestört wurde. Der Mann, der so starke und zur Dankbarkeit verpflichtende Einflüsse auf zwei der grössten deutschen Künstler ausübte, auf Mozart und Goethe, war selbst keiner jener Dichter, die, einem idealen Spiegel gleich, das knappe und scharfe Weltbild zurückwerfen; aber ohne dass deshalb seine Seele etwa der typischen, durchsichtigen Fensterscheibe verwandt wäre, die alle Strahlen passiv hindurchlässt, mag man bei ihrer Betrachtung an ein Prisma denken, das die farblosen Strahlen bricht und sie in glänzende und blendende Farben zerlegt.

Dem dünnen, mit einem zartrosigen Seidenband geknüpften Heft, das Caron de Beaumarchais am 26. Mai 1782 als opuscule comique dem Grossfürsten Paul von Russland und dessen Gemahlin vorlas, hat wohl damals Keiner angesehen, dass sein Inhalt gleich einer gefährlichen Bombe in die adelige Gesellschaft Frankreichs fallen werde. Die Schicksale, die „Figaro's Hochzeit" von da ab erlebte, sind beinahe so seltsam, wie die bisherigen ihres Verfassers, die man in Lomenies' „Beaumarchais et son temps" oder in Beaumarchais' eigenen, ebenso glänzenden als selbstschmeichlerischen Memoiren, aber wenn möglich durch zeitgenössische Chronisten behutsam controliert und berichtigt, nachlesen kann. Als Sohn eines Pariser Uhrmachers 1732 geboren und zum Nachfolger seines Vaters bestimmt und geschult, zog er es vor, durch seine Meisterschaft auf der Harfe Einlass in die höchsten Kreise, ja selbst eine Lehrerstelle bei den Töchtern Ludwigs XV. zu erlangen. Der Beginn eines der abenteuerlichsten Menschenleben. Nacheinander Rheder, Kaufmann, Waffenlieferant während der nordamerikanischen Freiheitskriege, Börsenspeculant und geheimer Agent Ludwigs XV., als welcher er auch zu Maria Theresia

wegen Unterdrückung einer gegen Maria Antoinette gerichteten Schmähschrift nach Wien gesendet wurde, ohne beim Fürsten Kaunitz einen gerade freundlichen Empfang zu finden, benützte er seine Mussestunden zur Abfassung ziemlich erfolgreich aufgeführter Dramen, prügelte als principieller Gegner des Duells jene Herzoge und Prinzen, die ihn beleidigt hatten, auf offener Strasse tüchtig durch und führte endlose Processe, die er zwar verlor, aber bei deren Gelegenheit er die Pose des muthigen, uneigennützigen und gegen veraltete Rechtsbegriffe und Privilegien streitenden Mannes mit hinreissender Beredtsamkeit so glänzend durchführte, dass er vom verlumptesten Bettler an bis zum Prinzen von Conti als „Wohlthäter des Vaterlandes" verherrlicht wurde. Dieser Prinz war es auch, dem Beaumarchais' „Barbier von Sevilla" so gut gefiel, dass er von seinem Verfasser eine Fortsetzung verlangte, und obgleich dieser durch seine Verheiratung mit zwei reichen Witwen, die einander durch den Tod ablösten, unabhängig genug gestellt war, um auf Dichterhonorar verzichten zu können (wenn er nicht gerade durch irgendeine Getreidelieferung zu starke Verluste erlitten hatte), schrieb er das Stück, das ihn unsterblich machte. In „Figaro's Hochzeit" wird der süsse Schäferduft der Watteau-Zeit oft von einem scharfen Luftzug durchweht. Aeusserlich ist nur wenig Unterschied gegen die frivolen, graziös verschnörkelten Spiele der früheren französischen Komödie mit der Gestalt des frech-komischen Dieners als Mittelpunkt, wenn auch die Figur des Figaro alle seine typischen Verwandten, den spanischen Grazioso-Leporello, den italienischen Arlechino-Truffaldino und den Molière'schen Scapin verdunkelt. Die Ahnungsvollen unter den Zuhörern aber hätten über dem Rococozopf die blutrothe Jacobinermütze sehen und in den drei die Vorstellungen der Comédie Française er-

öffnenden Schlägen das unheimliche Geräusch des niedersausenden Fallbeiles vorausfühlen können. Vielleicht ahnte Beaumarchais selbst nicht die Tragweite jener berühmten Invectiven des Figaro gegen den äusserlich gerechten und liebenswürdigen, aber in Wahrheit verderbt egoistischen und alle Rechte und Gefühle social Niedrigerstehender missachtenden und verletzenden Grafen Almaviva, die im Monolog des Schlussactes und in Worten gipfeln, wie den geflügelten: „Was habt Ihr gethan, um diese Vortheile zu verdienen? Ihr habt Euch die Mühe gegeben, geboren zu werden, sonst nichts." Für den damals lebenden ruhigen Beobachter jener Zeit muss es noch viel amüsanter gewesen sein als für den retrospectiven Beobachter historischer Ereignisse, dass diese scharfe, vernichtende Verhöhnung der Aristokratie und des ancien régime nicht nur von deren höchstem Vertreter angeregt war, sondern auch vor den aristokratischen Machthabern des ancien régime gepielt und von den Ahnungslosen mit Entzücken angehört wurde. Nur König Ludwig XVI. empfand sofort das Drohende und Gefährliche dieser Scenen und verbot die Aufführung des „Figaro" — aber, ungeschickt wie gewöhnlich, erst im allerletzten Augenblicke, nachdem das Lustspiel von den Schauspielern der Comédie schon zur Darstellung vorbereitet war. Natürlicherweise hatte das Verbot keinen anderen Effect, als Verstimmung gegen die „Tyrannei", die es dictierte, und die Erweckung einer masslosen, durch die Erwartung unterhaltender Obscönitäten gesteigerten Neugierde. Zunächst wurde Beaumarchais bestürmt, sein Stück vorzulesen, und der keck energische Mann liess sich gern zu der ihn wahrscheinlich im Geheimen köstlich erheiternden Farce bewegen, das seinem Ausspruch nach ganz harmlose moralische Stück im Tone verfolgter Unschuld vor den ihn umjubelnden Prinzessinnen, Diplomaten

und den höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträgern, die er lächelnd ins Herz traf, zum besten zu geben. Als dann die Königin Marie Antoinette im Jahre 1783 durch fortgesetzte Bitten vom König die Erlaubnis der einmaligen Aufführung des „Figaro“ auf der Besitzung eines hervorragenden Almaviva, des Grafen von Artois, erlangte, war es unmöglich, die Verweigerung einer öffentlichen Vorstellung länger aufrechtzuerhalten, und am 27. April 1784 wurde „Figaro's Hochzeit“ an der Comédie Française unter namenlosem Jubel gespielt, nachdem am Tage der Aufführung, den übereinstimmenden Berichten mehrerer Augenzeugen zufolge, förmliche Schlachten um Billets geschlagen worden waren. Die Chronisten erzählen von getödteten Menschen, zerschmetterten Eisengittern, Prügeleien zwischen Maltheserrittern und Gassenbuben, misshandelten Damen, verwundeten Wachen und gesprengten Thoren. Die vornehmsten Aristokratinnen erlangten durch besondere Protection die Erlaubnis, ihr Diner in den Schauspielerlogen einnehmen zu dürfen, wo sie stundenlang auf den Beginn der Vorstellung des Stückes warteten, dessen lüsterne Eleganz von Hippolyte Taine mit den hübschen Worten charakterisiert wird: „Die reifende, saftig-süsse Frucht, die im Aste hängt, fällt nicht herab, aber sie scheint jeden Augenblick fallen zu wollen, und alle Hände strecken sich nach ihr aus.“ Beaumarchais sagte selbst: „Es gibt nur eines, das noch verrückter ist als mein Stück, und das ist sein Erfolg“, der so beispiellos war, dass das Lustspiel alle Länder und Idiome eroberte. Sogar in hindostanischer Sprache wurde es bald aufgeführt, und in der Bewunderung Figaro's, in der Alle wetteiferten, ragten der Herzog von Fronsac und der Graf von Artois, der spätere Karl X., kurz die am schwersten Getroffenen besonders hervor. Dass es trotzdem Manche gab, die sich des wahren

Charakters Beaumarchais' bewusst waren, zeigt ein scharfes satirisches Gedicht über die Erstaufführung des „Figaro", das nach Anführung der von jeder Person des Stückes getragenen einzelnen Laster mit den verrucht mörderischen Zeilen schliesst:

Mais pour voir à la fin tous les vices ensemble,
Le parterre en chorus a demandé l'auteur.

Ebenso wie sich im Leben des Einzelnen oft gewisse Vorfälle typisch wiederholen, geschieht es in der Geschichte der Politik und der Künste, dass bestimmte politische Constellationen bestimmte Einflüsse auf künstlerische Ereignisse nehmen. Es ist interessant, dass die Vorgänge der verbotenen und endlich durchgesetzten Aufführung des „Figaro" nur eine Wiederholung jener Intriguen und politischen Winkelzüge waren, die hundert Jahre vorher gegen Molières „Tartuffe" in Scene gesetzt wurden; und man braucht nur die Namen aller Betheiligten zu verändern, um die gleichen Schicksale eines Lustspieles der vormärzlichen Zeit, Bauernfeld's „Grossjährig", zu erzählen. Auch hier war die öffentliche Aufführung so lange unmöglich, bis es im Privathause des Grafen Kolowrat gerade vor jenen Kreisen gespielt wurde, die ahnungslos die Zielscheibe des Spottes waren; auch hier war der Hausherr, bei dem das Stück solch einmalige Unterkunft fand und auf den auch ein guter Theil der Bauernfeldschen Satire gemünzt war, derjenige, der, unterstützt durch die Schmeicheleien einflussreicher Damen, die öffentliche Aufführung des Lustspieles an der ersten Bühne des Landes durchsetzte, und auch hier war es einzig eine herrschende Persönlichkeit, die den politischen Zündstoff sah, der dann in der Menge die Flammen des Aufstandes zum Ausbruch brachte. Allerdings verhielt sich die revolutionäre Wirkung von „Grossjährig" zu der des „Figaro" ungefähr so, wie die

Bewegung des Jahres 1848 — was das äussere Bild ihrer vernichtenden, blutigen Wirkungen und die Anzahl ihrer Menschenopfer betrifft — zu den Schreckensjahren in Frankreich, und nebenbei genau so, wie der geistige Gehalt und Werth der beiden Stücke zu einander.

Für das heutige deutsche Publicum, dem die Politik des vorigen Jahrhunderts entrückt ist und das die Anspielungen auf die damaligen Verhältnisse bestenfalls als geschichtlich bemerkenswerth empfindet, sind die Vorgänge des „Figaro“ und der Typus der Hauptpersonen so untrennbar mit der Mozart'schen Musik — durch die naturgemäss alle politischen Stellen des Textes unterdrückt wurden — verknüpft, dass es bei einer gesprochenen Prosa-Aufführung unbedingt einen Ersatz für jene schmeichelnden Melodien verlangt. Dieser Ersatz kann nur in der Art der Bearbeitung und der Darstellung liegen. Erstere ist in diesem Falle deshalb so besonders schwer, weil sie, wenn sie nicht ganz überflüssig sein soll, unbedingt das Ziel vor Augen haben muss, mit der Dichtung wenigstens zu annähernd gleicher Wirkung zu gelangen, wie jene, die sie auf ihre politisch nicht fanatischen, aber verständnisvollen Zeitgenossen ausgeübt hat. Dazu genügt die einfache Uebertragung nicht, auch wenn sie noch so gewandt die Pointen des Dialogs in allen Facetten glänzen lässt. Damit der ursprüngliche Schimmer des Kleinods erreicht werde, muss von einem behutsamen Goldschmied die altmodisch gewordene und einzelne Steine durch eingedrungenen Staub blind machende Fassung erneuert werden. Mit anderen Worten: die für die Jetztzeit bedeutungslos gewordenen Stellen müssen eliminiert oder wenigstens flüchtig behandelt werden, während andere, die noch heute giltig sind und nichts von ihrer ursprünglichen Schärfe verloren haben — Ausfälle gegen Censur

und politische Scheingrössen — stark hervorgehoben und, falls ihrer zu wenig sind, neu geschaffen werden müssen, damit der Charakter der Zeitsatire nicht verloren geht.

All das ist der neueste Bearbeiter des Stückes, Herr Ludwig Fulda, der sich selbst gern ein bisschen auf unseren Molière oder Beaumarchais hinausspielen möchte, schuldig geblieben. Er stand dem Stücke gegenüber, wie die Höflinge in seinem „Talisman" dem Webstuhl, liess bis auf einzelne überflüssige Stellen und die berühmte Monologparabase alles Politische einfach fallen, und dadurch, dass nichts anderes übrig blieb, als die für heute abgebrauchte Liebesintrigue, die er mit einigen ihm selbst offenbar für seine eigenen Lustspiele zu schlecht scheinenden Scherzen aufputzte, hatte seine auch sonst vielfach mangelhafte Bearbeitung ebenso geringen Erfolg, wie die seinerzeit von Dingelstedt versuchte. Auch die Darstellung und Inscenierung, welcher sowohl in den nicht zu einander passenden Costümen und Haartrachten, als auch in den Decorationen jedes Stilgefühl mangelte, liess viel zu wünschen übrig. Eine Aufführung wie die heutige, die übrigens an dem in das Jahr 1899 fallenden hundertsten Todestage Beaumarchais' besser am Platze gewesen wäre, hätte kaum eine Revolution entfachen, eher eine einschläfern können.

Der vielgescholtene Mann, dem man mit Recht alle möglichen Niedrigkeiten und Leichtfertigkeiten vorwerfen kann, verdient es doch gerade in Bezug auf seine Stücke nicht, wegen seines Cynismus, seiner Unmoralpredigten und seines egoistischen Opportunismus in solch harter Weise verlästert zu werden, wie dies heute noch geschieht. Ganz abgesehen davon, dass bei Anerkennung des Ausspruches Plato's: „Das Schöne und Gute manifestiert sich in der Kraft, mit der es Andere fruchtbar macht", der Werth des

Beaumarchais schon in dem Einfluss zugegeben werden muss, den er auf Goethe, und nicht nur persönlich im „Clavigo", sondern auch litterarisch in den „Mitschuldigen", geübt hat, so ist auch der Muth nicht gering anzuschlagen, der ihn zur Niederschrift des „Figaro" trieb. Es ist wohl ausgeschlossen, dass er persönliche Vortheile durch dieses Stück erreichen wollte, und sicher wäre ihm dies auf andere Art leichter geworden. Wenn auch der Kampf, den er hier führte, dem Ressentiment des Emporkömmlings entsprang, so war er darum nicht minder ehrlich, und es ist sicher, dass Beaumarchais sich dabei selbst Wunden geschlagen hat. Er musste lange an all das glauben, wogegen er dann stritt, und gerade die Selbstüberredung des Renegatenthums hat seinen Schwertstreichen solch tödtliche Macht gegeben. Wer einen Gott oder einen Götzen stürzen will, muss erst alles in sich selbst zerstören, was jenem gedient hat. Wer das vermag, wird immer Macht über die anderen haben und sie nach sich ziehen, — er sei ein Prophet oder ein Cagliostro, oder beides zugleich: ein Beaumarchais.

Januar 1898.

Bartel Turaser.

Bartel Turaser.

(Drama in drei Acten von Philipp Langmann. Zum ersten Male aufgeführt im Deutschen Volkstheater am 11. December 1897.)

„Den Strassen der Heimat“ widmet der Dichter sein Werk. In der seltsamen Zuneigung liegt die Lösung mancher Frage, die sich während des Vorbeiziehens der trüben Scenen aufdrängen mag, und sie erzählt etwas von der Stimmung, in der das harte Stück eines milden Poeten entstanden ist Sie erzählt von schweren Jugendtagen inmitten trauriger, kahler Wände und sonnenleerer Gassen, von schmerzlich empörter Beobachtung armseligen Elends und grausamer Ungerechtigkeit, von Leiden im Dunkel und von Sehnsucht nach Licht, und von wehvoller Liebe zu der Noth jener Zeit und zu dem unvergesslichen Duft der Scholle, die der Mann, den all das zum Dichter gemacht hat, heute doch gewiss nicht aus seinem Leben streichen möchte. Ein Drama wie „Bartel Turaser“, das einer solchen Atmosphäre entstammt, kann nicht das Ergebnis ergrübelter Abstractionen sein, und „ich bin kein ausgeklügelt Buch, sondern ein Mensch mit seinem Widerspruch“ könnte Langmann fast mit dem gleichen

Rechte als Leitspruch voransetzen, wie es Meyer seinem prachtvollen „Hutten“ gethan hat. Es gehört nicht zu „jenen ideenlosen Dramen, in denen die Menschen spazieren gehen und unterwegs das Unglück antreffen“; unter dem Dache des armen Mannes, von dem uns der Dichter erzählt, hat sich das Unglück schon lange eingenistet, und der tiefe schwarze Schatten, den seine Flügel werfen, verschuldet erst den vergeblichen qualvollen Ringkampf. der dem Ersticken-den ein wenig Sonne bringen sollte.

Bartel Turaser ist der Angesehenste unter den Färbereiarbeitern, die seit vierzehn Tagen wegen nicht bewilligter Lohnerhöhungen und fortgesetzter boshafter Chicanen seitens des Färbereimeisters Kleppl die Arbeit in der Fabrik eingestellt haben. Den unmittelbaren Anlass zum Strike bot ein Gespräch dieses Kleppl mit der Arbeiterin Marie Zelber, die ihn bittet, ihre vor einem Jahre wegen „nicht genügender Willfährigkeit“ entlassene Schwester Anna wieder in die Arbeit zu nehmen. „Ja“, sagt er „aber — sie darf keine Faxen machen, sie wird nicht gleich ins Kindbett kommen!“ Turaser hört die Antwort dieses sauberen Ehemannes, und überdies stürzt Marie gleich zu ihm, um ihm das Ganze zu erzählen. Die Arbeiter gerathen in Aufruhr, ihrer fünfunddreissig treten in den Ausstand, und Kleppl wird vom Fabriksdirector verhalten, die Marie Zelber wegen Ehrenbeleidigung gerichtlich zu belangen, damit es auf diesem Wege an den Tag komme, ob die Klagen der von Kleppl gedrückten und misshandelten Leute auf Wahrheit beruhen. Turaser erbietet sich als Hauptzeuge, um es zu beeiden, was er von jenem Gespräche gehört hat, und Alle beschliessen, im Strike zu verharren, bis ihre Forderungen erfüllt oder mindestens bis der Process entschieden ist. In unsäglicher Noth, hungernd und frierend, schleppen

sie sich zwei Wochen lang hin. Bei Turaser geht es gar schlimm. Sein Weib verdient zwar täglich siebzig Kreuzer, aber zwei Kinder sind da: ein Säugling und der kleine Bartel, der eine schwere Krankheit überstanden hat und kräftiger Nahrung bedürfte, die jetzt nicht zu erschwingen ist. Ein rührendes Gespräch zwischen Turaser und seinem verträumten klugen Buben wird durch den Eintritt Kleppl's unterbrochen. Er leugnet, was man ihm vorwirft, und will Turaser's Lohn um sechzig Kreuzer täglich erhöhen und ihm sofort zweihundert Gulden geben, wenn er morgen vor Gericht den Eid nicht ablegt, sondern nur als einziger Zeuge zu seinen Gunsten aussagt: er glaube jene Worte zwar gehört zu haben, sei aber nicht sicher genug, um es beschwören zu können. Er wird dann wiederkommen, um Turaser's Entschluss zu hören. Inzwischen treten ein paar Arbeiter ein, alte und junge, aber alle entmuthigt, kraftlos, und jeder heimlich wünschend, lieber die Arbeit wieder aufzunehmen, statt sich der Gefahr einer Kündigung auszusetzen, die erfolgen kann, auch wenn Kleppl verurtheilt wird, und die erfolgen wird, wenn ein Freispruch erfolgt. Ohnehin haben nur die Schwestern Zelber alle verhetzt, und die haben erst recht nichts davon, weil sie aus der Fabrik fort sind und anderweitig Arbeit gefunden haben. Der Kleppl aber wird jetzt Angst bekommen und besser werden. All diese Worte, die dem Turaser halb und halb die Schuld an der ganzen unglücklichen Erhebung unterschieben möchten und wie heisse Tropfen in sein gepresstes Gemüth fallen, sind schwach und zahm gegen die Reden, die sein Weib führt, als er ihr von Kleppl's Verlockung erzählt. „Wer gibt Dir was für das gerechte Gewissen? Borgt Dir der Greisler einen Gulden darauf? ... Wer ist der Schuft, der, der seine Kinder und sein Weib elend lässt zugrunde

gehen, oder der sich hilft und niemand damit schadet? Wem schadest Du denn? Allen hilfst Du. Den Kameraden weil die jetzt anständigerweis das Thor offen haben, wo sie wieder zurückkommen können, wo sie doch schon so gern zurückkommen wollten; dem Kleppl hilfst, dem Director hilfst, Dir hilfst und Deinen Kindern hilfst auch. Und wem schadest? Niemand!"... „Und dann? Hast Du es denn wirklich gehört? Es ist Dir nur so vorgekommen, dass Du es gehört hättest!... Das hast Du mir selber gesagt; und dann ist die Marie Zelber herausgekommen und hat Dir etwas gesagt, und bums Belegrad! Der Zeuge war fertig!" — Es wird ganz wirr in ihm, und beim Versprechen Kleppl's, dass keiner der anderen Arbeiter entlassen oder unter ihm zu leiden haben werde, unterliegt er in dem fürchterlichen Gewissenskampf. Stumm und dumpf blickt er auf das Sündengeld und auf sein krankes Kind. Dann sagt er zu seiner Frau: „Geh' in die Stadt, aber nicht in die Nähe, in die Stadt geh', und kauf' ein gutes Fleisch."

Im zweiten Act sind die strikenden Arbeiter versammelt, und während sie den Ausgang des Processes erwarten, geben die Führer Rechenschaft über die Verwendung der für den Strikefond eingelaufenen kargen Gelder und vertheilen die letzten Kreuzer. Sie sehen ein, dass sie es länger nicht aushalten; aber im Augenblick, in dem der Beschluss gefasst wird, am nächsten Morgen die Arbeit wieder aufzunehmen, erscheint der Fabriksbuchhalter, um den Leuten ihre Bücher und somit die Kündigung zu überbringen. Gleich darauf hören die Fassungslosen, dass Kleppl freigesprochen und die Marie Zelber wegen Ehrenbeleidigung zu achttägigem Arrest verurtheilt ist, weil Turaser im letzten Augenblick anders ausgesagt hat und keinen Eid ablegen wollte. „Der

Turaser ist bestochen," schreit Marie Zelber, „bestochen ist er, und deshalb haben sie Courage bekommen, Euch zu kündigen!" Turaser's Frau fährt in voller Wuth auf sie los; mit unerhörter Kraft der Lüge stachelt sie sich selbst zur Vertheidigung ihres Mannes auf, bezichtigt die Zelber als Friedensstörerin und als eifersüchtiges Weib, die den Turaser und seine Kinder zugrunde richten wolle, weil er nicht sie geheiratet habe, wie sie's gehofft hatte. Aber es ist umsonst; sie vermag Keinen zu überzeugen, und still und achselzuckend entfernen sie sich aus der Wohnung des Mannes, von dem sie wissen, dass er alle verrathen hat. Turaser stürzt herein, von einer johlenden Schar gejagt, und mit Mühe gelingt es, das Hausthor zu verrammeln und sein Leben vor seinen Verfolgern zu retten. Der Lärm verzieht sich, er athmet auf; selbst die Nachricht, dass den Anderen gekündigt wurde, nimmt er ganz stumpf auf. Aber in ihm tobt es, und um die Stimmen seines Innern zu überschreien, tanzt er wie unsinnig mit seinem Bartel herum und singt: „Wer will unter die Soldaten ...", während Frau Albine davoneilt, um Fleisch, Würste und Feigen zu holen, damit der kleine Bub endlich gut essen könne.

Zehn Tage später sind beide Kinder todt, weil sie die ungewohnte Nahrung nicht vertragen konnten, und jetzt erst fühlt Turaser die ganze Schwere seines Vergehens. Er empfindet den Tod seines Bartel als gerechte Strafe, weil er sich vorher über seine Schuld leicht hinweggesetzt hat, und er erträgt es nicht länger, mit beflecktem Namen und reuevoller Seele unter den Anderen zu erscheinen. So fasst er den Entschluss, bei Gericht anzugeben, dass er falsch ausgesagt habe, und wenn das Verfahren neu aufgenommen, Kleppl verurtheilt, der Marie Zelber die bürgerliche Unbescholtenheit wiedergegeben und seine eigene unvermeidliche Ge-

fängnisstrafe verbüsst sein wird, soll ein neues Leben für ihn beginnen.

Die Stärke des Stückes und die Ursache seiner packenden Wirkung liegt zur Hälfte in seinem allgemein menschlichen Vorgang, zur Hälfte in der Umgebung, in welche dieser Vorgang verpflanzt ist. Es lässt sich nicht bestreiten, dass das eigentliche Problem nicht zwingend und unlösbar an das Arbeitermilieu gebunden ist, und dass es überall vorkommen kann, wo ein Mensch unter der materiellen Macht eines Anderen steht, in dessen Händen sein sociales Schicksal liegt. Mit wenigen Veränderungen liesse sich das Drama des Beamten, des Pächters oder des ärztlichen Assistenten daraus gestalten. Aber gerade darin, dass Langmann diesen Vorwurf dazu benützt hat, um mit wuchtiger Faust an die Thore zu schlagen, hinter die sich hergebrachte Ungerechtigkeit und Verstocktheit geflüchtet haben, besteht die eigentliche That des Dichters, die allerdings nicht so voll ins Gewicht fiele, wenn sie nicht mit so starkem Können, mit so schmuckloser Ehrlichkeit und mit so festem künstlerischen Bewusstsein ausgeführt worden wäre. Die schlichte Gewalt einer Steigerung, wie die des ersten Actes, der absichtlich so ausführlich erzählt wurde, damit die zwingende, unerbittliche Kraft des Dichters anschaulich werde, mit der er ohne Pathos und Theatralik die Versuchung wachsen lässt, gehört in der modernen Dramatik zu den Seltenheiten. Dass in den dritten Act viel Sentimentalität hineinspielt, und dass in fast allen Charakteren ein starker Bruch fühlbar wird, darf nicht verschwiegen werden. Der Tod der Kinder allein dürfte es nicht sein, der den Turaser auf den rechten Weg zurückweist; das Schicksal seiner Genossen müsste schon Antheil daran haben. Auch die Scene, in der Marie Zelber vom Gefängnisse aus ins Trauerhaus kommt und dem alten

Geliebten ihre rührselige Verzeihung bringt, und die, in der der todte Bartel seinem Vater als Geist erscheint — was klugerweise bei der Aufführung in eine subjective Hallucination umgewandelt wurde — muthen seltsam und altväterisch in einem Drama an, dessen Führung so streng realistisch ist, dass im Personenverzeichnis sogar der im Stücke selbst nie erwähnte Name der Fabriksbesitzer angegeben erscheint. In diesem letzten Acte nähert sich auch der Dialog mehr der conventionellen Bühnensprache, während er in den beiden vorangehenden von grosser Einfachheit und Knappheit ist und durch die Vermeidung von Dialectmätzchen wohlthuend vornehm wirkt. Gerade die Fehler aber sind es, die es ermöglichen, die Dichterphysiognomie Langmann's richtig zu erfassen. Die Annahme geht wohl nicht fehl, dass sein Realismus mehr Hülle als Körper ist, und dass seine asketische Objectivität mehr eine Sache bewussten Willens, als poetischer Veranlagung ist. Die Gestalt des kleinen Bartel, die Zartheit des Verhältnisses zwischen Marie Zelber und Turaser, sogar die gespenstische Vision deuten auf einen heimlichen romantischen Winkel in der Seele des Poeten. Was ihm heute noch fehlt, ist Farbe und Helligkeit, auch dort, wo es sein Stoff erlauben könnte. Das ist kein Vorwurf. Wäre sein Auge nicht sonnenhaft, so könnte er nicht so tief ins Dunkel schauen und das Dunkel verstehen.

Das aber hat er von einer grauen Gestalt mit harten Zügen gelernt, die ihren Segen über das Werk gesprochen hat. Der Dichter hat ihr muthig ins Auge geschaut und sich von ihr an der Hand führen lassen. Während er die traurigen Bilder aufzeichnete, die er auf dieser Wanderschaft zu sehen bekam, stand der graue Führer hinter ihm, und in jenem Augenblick der Entmuthigung nach der Vollendung, die jeden Schaffenden überfällt, und der ihn

mit Zweifeln quält, ob das Geschaffene nicht zu dürftig und armselig sei, schlug er das unscheinbare Gewand auseinander, wie es die Fürsten in den alten Volksstücken thun, und zeigte ihm, dass er sich einem hohen Herrn anvertraut habe: dem König Alltag.

December 1897.

Ludwig Hevesi.

Ludwig Hevesi.

Inmitten der sich immer unheilvoller ausbreitenden Oberflächlichkeit, die eine Entartung aller Kritik unfehlbar zur Folge haben muss, thut es wohl, einen Mann zu sehen, dessen stille Künstlerschaft anfangs nur von Wenigen geschätzt wurde und jetzt in schönster Weise zur Wirkung kommt, ohne dass er selber die Stimme stärker erhoben hätte oder gar seinen Lesern mit willfährigen Zugeständnissen entgegengekommen wäre. Dass man erst heute so recht auf ihn zu hören beginnt, liegt ein wenig an seiner etwas spröden und durchaus phrasenscheuen litterarischen Persönlichkeit, die auch dort, wo sie kämpft, nichts sieghaft Vordringendes und Blendendes hat, sondern am liebsten in verhaltenen und intimen Worten zu intim Horchenden spricht; aber die Charakterlinien dieser Persönlichkeit haben sich im Laufe der Zeit unmerklich so fest und giltig dem Bewusstsein Aller, die das Land der Kunst mit der Seele suchen, eingeprägt, dass ihre Eigenart selbst von jenen empfunden und verstanden wird, die sonst das Geläut nur an der braunen Lisel und den Schriftsteller erst dann er-

kennen, bis sie seinen Namen am Fusse seiner Arbeit gelesen haben. Freilich wird es schwer sein, das künstlerische Wesen dieses Mannes in kurzen Sätzen deutlich zu machen, und wenn etwa Einer, der nie eine Zeile von ihm gelesen hat, darnach fragt, so wird man ihm, um es anzudeuten, von einem pedantisch-capriciösen Stil, von naturwüchsiger Culturhöhe der Anschauung, von melancholischem Witz des Ausdruckes, von temperamentvoller Besonnenheit im Angriff erzählen, und speciell von seinen Kritiken sagen, dass er einer der originellsten Nachempfinder jedes Kunstwerkes ist, mit subtilem, absolut verlässlichem, aber unberechenbarem Geschmack — nicht aus Laune unberechenbar, sondern weil er jeden betrachteten Gegenstand, losgelöst von allem Vorangegangenen, auf sich wirken lässt, und weil die Stimmung, die eine Schöpfung in einer jedesmal gleichsam neu jungfräulich werdenden Seele weckt, nur von der momentanen Kunstempfängnis, aber nicht von früheren, ähnliche Dinge berührenden Urtheilen abhängen kann. Wenn diese zur Zeichnung einer Schriftstellersilhouette gewählten Worte Manchem paradox erscheinen mögen, so ist das recht, weil es eine richtige Vorstellung auslöst: eine leise Beimischung von Paradoxem ist fast in jeder Aeusserung Ludwig Hevesi's zu spüren und macht vielleicht deren individuellsten Reiz aus. Einen Reiz allerdings, der nur dadurch künstlerisch bleibt, weil die Mittel dazu niemals in manierierte und bewusste Spielereien und Verblüffungen abirren, und vor allem, weil er so sehr unabsichtlich scheint, dass man ihn bloss als den prägnanten Ausdruck eines Besonderen empfindet, der es nicht nöthig hat, erst noch den Sonderling zu spielen. Heute gilt Hevesi als einer unserer feinsten Kenner und wenn man die Vielseitigkeit seines Verstehens

sich vergegenwärtigt, so wird man ihm diese Geltung nicht versagen können. Abgesehen von seiner schillernden und doch treuen Darstellungsart, die sich zum Gemälde selbst nicht wie ein Stich, sondern etwa wie ein abgetöntes Gobelin verhält, empfängt man nebst der Uebermittlung der Zeichen eines Werkes noch viel Persönliches vom Zeichendeuter. Er vermag es, in wenigen Zeilen Kunstwerke und Künstler für spätere Zeit aufzubewahren, wie zarte Libellen in goldklarem Bernstein.

In dem neuen Buche Hevesi's, das er „Wiener Todtentanz“ *) nennt, treten all diese Dinge besonders charakteristisch zutage. Diese grosse Reihe von Bildnissen verstorbener Meister aller Art hat etwas so Funkelndes, Anschauliches und Blutvolles, und sie wird mit solcher Kraft und solchem Brio hingestellt, dass das Gefühl der Trauer darüber, dass all diese prachtvollen Menschen nun todt sind, vollständig dem der Freude darüber weicht, dass all diese prachtvollen Menschen gelebt haben und mit uns gelebt haben. Gerade das ist der bedeutungsvollste Eindruck, den dieses Buch macht, und das Werthvollste, was es bietet. Jeder einzelne dieser Aufsätze ist vortrefflich, und aus jedem spürt man Hevesi's Meisterschaft im Schauen und Wiedergeben. Aber das Buch ist mehr als eine blosse Sammlung von Einzelarbeiten, auch wenn sie durch die Nebeneinanderstellung in lebendige Wechselbeziehung treten und ihr Relief gegenseitig erhöhen. Es ist sogar mehr als ein culturhistorisches Document einer langen Epoche der Wiener Kunst. Es spricht der Kunst gegenüber das specifisch wienerische Gefühl aus — das wienerische Verhältnis zu

*) „Wiener Todtentanz“. Gelegentliches über verstorbene Künstler und ihresgleichen von Ludwig Hevesi. Stuttgart, Verlag von Adolf Bonz u. Co., 1899.

den einzelnen Künsten, dargestellt an dem Verhältnisse der Wiener zu den von Hevesi geschilderten Künstlern. „Die Todten, denen dieses Buch gewidmet ist, waren einst sehr lebendig. Die meisten gehörten zum Besten von dem, was man Wiener Leben nennt. Mit der Mehrzahl hatte ich lange Bekanntschaften oder vertraute Freundschaften. Ihr Verlust ist mir persönlich nahe gegangen. Daher der Ton mancher dieser Gedenkschriften, ein Ton übrigens, auf den in gewissen Augenblicken das ganze Wiener Publicum gestimmt war. Das Gefühl von Nationaltrauer, das der Tod eines Makart, Gabillon, Mitterwurzer, Tilgner und noch anderer in dieser gemüthlichen Grossstadt erweckte, stellt man sich anderswo vielleicht gar nicht vor. Ich glaube, es ist in diesen Aufsätzen verständlich genug mit ausgedrückt. Die Zusammenstellung von Jubel- und Trauerschriften mag die einzelnen Bildnisse ergänzen. Für eine spätere Zeit ist es ganz schätzbar, solche Aufschreie des Tages, Naturlaute des Lebens gleichsam, festzulegen. Spätere zusammenfassende Darstellungen der Kunst- und Theatergeschichte lassen in ihrer gleichmässigen, objectiven Temperatur nicht mehr erkennen, welchen Wärmegrad die Beziehungen der einzelnen Menschen zu ihren Zeitgenossen wirklich gehabt haben. So mag ein Zeitbuch wie dieses als Thermometer willkommen sein.“

Das ist so bescheiden gesagt, als es ein Thermometermacher auf der Recensenteninsel nur thun kann, auf dessen Instrumenten kein Nullpunkt zu finden sein wird, weil er nur Wärme kennt. Aber dieses schlichte Vorwort spricht genau aus, was das Buch von landläufigen Essaysammlungen unterscheidet und was den Massstab für deren Werth bedeutet: dass das Resultat der Vereinigung einer Reihe von Aufsätzen nicht bloss arithmetisch als äusserliche Summe, sondern gleichsam elektrochemisch durch die elektrischen Ströme

auszudrücken sein muss, die durch die Affinität der einzelnen Elemente ausgelöst werden.

Die meisten Namen der Gestalten dieser ganz ungespenstigen danse macabre wecken die Erinnerung an geliebte und verehrte Menschen, und die Liebe und Verehrung, die ihnen galt, war jene gleichmässige, unveränderliche und echte, die nur dem wahren Werth entgegengebracht wird und die fortdauert. Man mag Manche vermissen, deren Erfolg blendender und schmetternder war; aber die Zeit, in der sie noch unsterblich waren, ist schon vorbei. Wieder wird man Manchen begegnen, zu denen die Wiener noch immer nicht das rechte Verhältnis gefunden haben; aber Alle, die sie kennen, wissen, dass sie zuversichtlich den nahen Tag ihrer geistigen Auferstehung erwarten können. Und noch Andere sind da, die falsch geliebt worden sind: nicht ihrer wirklichen, grossen Gaben halber, sondern wegen irgendwelcher Aeusserlichkeit, die in einer herrschenden Mode wurzelte; wegen irgendwelcher liebenswürdiger Grillen, die Stoff gaben zum Anekdotenerzählen und neben denen das Künstlerisch-Wesentliche kaum erkannt wurde; oder gar, weil sie von Vielen zum Sinnbild irgendwelcher Partei oder „Richtung“ gemacht wurden, mit der sie innerlich gar nichts zu schaffen hatten. Welche Gruppe man aber auch ins Auge fassen mag — aus allen kann man sehen, wie jede Kunst specifisch geartet sein muss, um das Wiener Empfinden mit unvergesslichen Eindrücken zu treffen. Will man eine allgemeine Formel dafür aufstellen, so ist es die, dass man hinter jedem Werk deutlich und stetig das persönliche Menschenthum seines Schöpfers spüren will. Unpersönliche oder unecht persönliche Werke konnten in Wien kaum jemals festen Fuss fassen, und Unbedeutendes und Gefälliges, wenn es nur wahrhaft war, vermochte eher eine Eroberung als die grossen Geberden.

Das zeigt sich natürlicherweise am vernehmlichsten in der Schauspielkunst. Schon deshalb, weil in unserer Stadt keine andere Kunst derart bewusst verstanden wird. Zweierlei war immer das Kriterium. Erstens: man will, unabhängig von der jeweiligen Rolle — deren gute Verkörperung in technischer Hinsicht als selbstverständlich in Anspruch genommen wurde — von der Bühne herab den Eindruck eines „tüchtigen und ganz completten Exemplares der Menschheit" haben — um Schopenhauer's Wort über vollendete Schauspieler anzuführen. Zweitens: die blosse Suggestionskraft eines solchen Darstellers, die an sich keine geringe sein konnte, wenn sie auch nur diesen Eindruck des „prächtigen Menschen" auf die Zuschauer übertragen sollte, konnte nicht genügen, und sein Wesen an sich auch nicht; dieses Wesen musste sich durch das Medium von Schöpfungen echter und grosser Dichter äussern können. Wenn seine Begabung nach obenhin begrenzt war und nur Niedriges aussprechen und darin völlig aufgehen konnte, ohne hinter diesem Niedrigen die überlegene Ironie und das bewusste Ueberschauen der kleinen Lebenskomödie aus weiter Perspective ahnen zu lassen, so vermochten weder redlichster Fleiss noch die raffiniertesten Künste der Technik anderes als vorübergehende „Beliebtheit" zu erzielen. Nur so lassen sich die Wirkungen der Komiker gröberer Spielart erklären — der Gallmayer, des Scholz, Grois und Nestroy, und vielleicht heute die des Girardi — deren Andenken bei allen mit einer Lebendigkeit fortdauert, die so unerhört ist, dass sie unmöglich bloss in der Freude am verzerrenden und oft glattordinären Possenwitz und an der derben Niedrigkeit und der wohlfeilen Flachheit des Hanswurstwesens überhaupt wurzeln kann — mag diese Freude auch in jedem einzelnen tiefer stecken, als er selber es ahnt. Spassmacher, die nur

durch thörichte Scherze und Körperverrenkungen komisch wirken konnten, haben nie eines jener dauernden Verhältnisse zum Publicum gefunden, die in unserer Stadt etwas beinahe Familienhaftes haben und etwas wie freundschaftliches Interesse, wie ein merkwürdiges Gefühl der Zusammengehörigkeit mit sich bringen. Das war immer nur mit solchen heiteren Schauspielern der Fall, die thatsächlich den „Spiegel und die abgekürzte Chronik unseres Zeitalters“ bedeuteten und die es vermochten, zwischen den Worten der zumeist banalen Plattheiten jener unwürdigen und für uns unbegreiflich dummen Schwänke in lustiger Weise die Jedem von uns unbewusst anhaftende ungeheure Komik des ganzen Menschenwesens spüren zu lassen und so den schweren und drückenden Dingen ihre Wichtigkeit zu nehmen. Darin liegt ja der ganze Sinn unserer Liebe zur Schauspielkunst. Die Tragödie wirkt nicht anders:

„Weltspiel, das herrische
Mischt Sein und Schein,
Das Ewig-Närrische
Mischt uns hinein.“

Wer sich gegen diesen Wirbeltanz aufbäumt, wird vernichtet: das Grundthema aller Tragödien. Das Ewig-Närrische, das wir als furchtbare Macht empfinden, wenn es uns im Treiben des Alltags aufasst — wir nennen es dann Schicksal und stöhnen unter seiner Wucht, — das Ewig-Närrische also als ernstes Spiel zu sehen, auf die einfachsten Linien reduciert, losgelöst von allem Blindzufälligen und bloss als besonderer Fall eines typischen Menschenschicksals gezeigt, ist eine Befreiung und Läuterung der Seele wie keine zweite. Die unstreitig tiefere Wirkung des tragischen Schauspielers liegt wohl zunächst darin, dass er eine machtvollere Unterstützung am Dichter findet, der alles Leid, alle Grösse und

alle Wünsche seiner Zeit in ewigen Worten ausspricht. Aber diese Worte können nur dann lebendig werden, wenn der Schauspieler auch jene Forderung erfüllt, ein Erlesener und Auserwählter an Leib und Seele zu sein und wenn wir bei seinem Auftreten — Hermann Bahr hat es so ausgedrückt — „selig sind, dass es solche Menschen gibt“.

Dieses von der Schauspielkunst erweckte Gefühl kann man mit geringen Einschränkungen bei jeder Kunst spüren. Dass es hier am stärksten ist, weil nirgends sonst der sinnlich-augenfällige persönliche Contact zwischen dem Künstler und dem Geniessenden möglich sein kann, ist klar. In Hevesi's Buch ist dieses Gefühl an keiner Stelle ausdrücklich und bestimmt ausgesprochen, aber es leuchtet aus jeder Zeile hervor. Aus ihm wächst der ganze Organismus seiner Darstellungen heraus, und nur aus ihm heraus vermag man diesen Organismus zu verstehen. Deshalb war diese Abschweifung, der Mancher gewiss nur kopfschüttelnd gefolgt ist, eine bloss scheinbare, denn all das hängt aufs engste mit Hevesi's Künstlerthum zusammen. Von dieser Grundlage aus vermag man mit weit weniger Worten die Reihe von trauerflorumhängten Bildern nachzuzeichnen, als es sonst angemessen gewesen wäre.

Unter den Schauspielern ist Ludwig Gabillon der besondere Liebling Hevesi's, und die Charakterfigur des grössten Nimrods, Seglers, Trinkers und — Aufschneiders des Burgtheaters wird geradezu mit Zärtlichkeit geschildert. Speidel hat über den starken Mecklenburger einmal den hübschen Scherz gemacht, er stamme gar nicht aus der Normandie und sein Name führe diesbezüglich irre: „dieser Name ist hergeleitet von Gabilûn, dem furchtbaren Unthier der Nordlandssage ...“ Die Erinnerung an den renommierenden Recken wird stärker fortleben, als die an seine

energische, scharf und knorrig umreissende, wenn auch eingeschränkte Kunst — seinen herrlichen „Hagen Tronje“ natürlich ausgenommen. Wenn Gabillon jemals faustische Anwandlungen bekommen hätte und einmal versucht gewesen wäre, die Bibel auszulegen, so hätte er sich anders entschieden als Faust — wahrscheinlich so: „Im Anfange war meine Kraft, dann war die That, und dann erst war das Wort, das jede That in zehnfacher Vergrösserung und Abenteuerlichkeit schilderte.“ — Charmant, wie mit dem Silberstift hingeworfen, stehen die Mama Haizinger und Papa La Roche in voller Liebenswürdigkeit da; das unvergessliche Profil der Wolter erscheint in eine kostbare Camee geschnitten; Arnsburg huscht vorüber, mit dem ewig ältlichen eingeschrumpften Wesen, für das Hevesi ein köstliches Wort findet: „Als er anno dazumal in Dresden geboren wurde, erzählten sich dies die Leute vermuthlich mit den Worten: Heute ist der alte Arnsburg geboren worden.“ In stiller Wehmuth legen sich die schönen schlichten Sätze über Helene Hartmann warm an jedes Herz, und mit Glanz und Nachdruck hält er die Züge des Mannes fest, dessen Name bloss genannt zu werden braucht, damit uns noch immer die Thränen in die Augen schiessen: Mitterwurzer! In ihm war alles verkörpert, was den echten Schauspieler ausmacht, und jede der vorhin gestellten Forderungen hat er erfüllt. Was hätte er noch geben können! Aber was hat er auch schon gegeben! Von jener Don Carlos-Vorstellung an, in der er zum erstenmale den König Philipp spielte, wird einmal eine neue Epoche der Geschichte der Schauspielkunst gerechnet werden. Durch ihn haben wir nach langem, wüstem Tasten und Irren unsere grossen Dichter wiedergefunden. Er hat gezeigt, wie man, ohne den Dichter

und seinen Stil anzutasten, bloss das Stilisierte und Declamatorische vermenschlichen und ihm eine Form einfacher Lebendigkeit geben könne. Aeusserliches in Innerliches, Abstractes in Action umzusetzen, vermochte Keiner wie er. Es hat lange gedauert, bis die Wiener das Grosse seines Wesens fühlten und erkannten, dass die Mischung vollen Menschenthums und unbegrenzter Darstellungkraft, die sie am höchsten verehrten, gerade in ihm aufs subtilste proportioniert war. Ob das Eintreffen dieser Werthschätzung daran lag, dass Mitterwurzer's Gestaltungskunst gewachsen war, oder ob sie in einem veränderten Geschmack des Publicums ihren Grund hatte? Sicherlich war es ein Entzücken für Jeden, die immer sonnigere Reife und ein Loslösen von allen Extravaganzen bei stetig gefestigter Gewalt in seinen letzten Leistungen zu verfolgen; aber ich neige sehr zu der Meinung, dass der Hauptgrund für Mitterwurzer's endlichen Ruhm in einer Wandlung im Urtheil des Publicums lag, das sich vom gewohnheitsmässigen und in ererbten Formen erstarrten Spiel weg nach einem Neuen sehnte, der ein aus sich selbst Gewordener war und auch das von früheren Grossen Uebernommene sich erst innerlich zu eigen gemacht und erworben hatte. Als die Leute plötzlich sahen, dass sie dies Neue in seiner denkbar vollendetsten und reinsten Gestalt vor sich hatten, und auch insgeheim fühlten, dass hier ein altes Unrecht gut zu machen sei, umgab den Vereinsamten solch brausender und betäubender Jubel, wie er nur Wenigen zutheil geworden. Hier hat es der Zufall gegeben, dass der schwankende, wandelbare und unsichere Wiener Geschmack mit der Entwicklung der Zeit zusammentraf und glückliche Folgen nach sich zog: aber das Verlassen unserer festen Tradition, wenn es nicht klaren Motiven und zielbewusster Ueberzeugung, sondern nur tastenden

Launen entspringt, bringt täglich neue Gefahren. Auf seelische Innerlichkeit hatte man stets das stärkste Gewicht gelegt und früher wäre es unmöglich gewesen, dass der vollendetste Typus einer Schauspielerrichtung, die nur durch das Körperliche wirken wollte und deren Princip man gerade in Wien streng ablehnte, wenn es z. B. durch Friedrich Haase vertreten war, jetzt in demselben Wien unerhörte, ja beängstigende Triumphe feierte. Ich denke an Ermete Zacconi. Eine Herrschaft über jedes Glied des Körpers, die alle Vorstellungskraft übersteigt. Eine Ausdrucksfähigkeit jedes Muskels, die bisher kaum geahnt werden konnte. Eine Schärfe der Beobachtung kleinster Lebenszüge, die schaudern macht. Dabei aber völlige Unpersönlichkeit, völliger Mangel an Seele, an Gefühl und an Wärme — kurz an allem, was erfreuende Zuneigung weckt. Absolutes Versagen, wenn er einen Dichter ausdrücken soll, was nur durch Herabzerren des Psychologischen ins Pathologische und durch Verwandlung der Grösse in Alltäglichkeit geschieht. Kein Schauspieler, nur ein Simulant des Lebens. Kein Künstler, nur ein Darstellungsmechanismus. Man wird an die Panopticumswirkungen der täuschend lebendigen und doch todtenhaften Wachsfiguren gemahnt. Aber freilich: Zacconi's grausige Wachspuppen können eben keine Wärme vertragen — sie müssten zerschmelzen ...

Wie dieser Plauderer Hevesi einen doch auch zum Plaudern verführt! Diesmal war die Abschweifung keine scheinbare, und sie ist auch nicht zu entschuldigen, weil dadurch jene Gruppen des „Todtentanzes“, von denen noch nichts gesagt wurde, zu kurz kommen. Aber wer sich verlocken liesse, ihm auf solche Weise weiter zu folgen, könnte dann plötzlich zu seiner Ueberraschung bemerken, dass ihm ein Buch unter der Hand anschwillt, das dem besprochenen an

Umfang nachgeräth. Auch ist es überflüssig. Wem diese Zeilen Hevesi's Eigenart anschaulich gemacht haben, der bedarf keiner eingehenden Schilderung der weiteren Einzelnheiten seines Werkes mehr. Alle Aufsätze, die noch folgen, stehen auf gleicher Höhe, mögen sie von solchen reden, „deren Zeit erst kommt": Schindler, Kürnberger, Hörmann; von „falsch geliebten": Spitzer, Bruckner, Makart, und von „dauernd verehrten": Rubinstein, Tilgner, Volkmann. Den als Geiger und Causeur gleich fascinierenden Wieniawski hat Hevesi in einer Weise für die Nachwelt festgehalten, die jedes Kinematographen und jedes Phonographen spottet.

Es wäre schön, wenn Hevesi sich endlich dazu entschliessen könnte, seine Kritiken gesammelt herauszugeben. Wir sind nicht so reich an künstlerisch geschauten Darstellungen der ereignisreichen letzten Decade, um auf so werthvolle Blätter zur Kunstgeschichte, wie sie uns da geboten wären, verzichten zu können. Kein Vorkämpfer, aber ein unermüdlicher und treuer Mitkämpfer; kein Galilei der Kritik, der seiner Ueberzeugung willen leidet, aber einer, der immer den Muth gehabt hat, allen pessimistischen Nörglern zum Trotze die Galilei-Ansicht zu vertreten: „Und die Kunst bewegt sich doch!" Er hat nie zu jenen, gewissen Müttern gleichenden Recensenten gehört, die den unschuldigen Tisch schlagen, an dem das Kind sich gestossen hat: niemals hat er dem grossen Kinde „Publicum" zuliebe, das sich aus Kurzsichtigkeit an einem Werke stiess, dies das Werk entgelten lassen. Er hat nicht den hellen, genial-intuitiven Entdeckerblick des Georg Brandes, dessen Wünschelruthe überall zuckt, wo Gold verborgen liegt, und sei es an den seltsamstem und abgelegensten Stellen; aber er ist uns ein lieber getreuer Eckart, der den Schatz sorgsam zu heben,

tapfer zu hüten und gerecht zu verwalten weiss. Nur darin liegt seine Schwäche, dass er sich, nicht etwa aus Furcht vor den schlagenden Wettern der feindlichen Atmosphären, sondern aus Misstrauen gegen den Schacht, der freilich oft genug leichtsinnig gegraben sein mochte, noch lange nicht zum Beginne seiner Bergwerksarbeit entschliessen konnte, auch wenn er es längst wusste, dass hier schon mit Glück auf Edelmetall geschürft worden war. So hat er selbst es einst durch allzugrosse Vorsicht verschuldet, dass ihm durch lange Zeit die gebürende Geltung versagt wurde. Das war zu Beginn der Neunzigerjahre der Fall, als die jungen Litteraten stürmisch das Feld betraten und in hastiger, einseitiger Kampfesübereilung zu einem „wer nicht für uns ist, ist wider uns“ nur allzu leicht bereit waren. Es ist wohl zu begreifen und zu entschuldigen, dass es damals die künstlerisch erregten, phantastischen jungen Menschen, die ein Kreuzfeuer von Angriffen gehässiger und perfid-entstellender oder huldvoll-ironischer Art auszuhalten hatten, verdriessen und verstimmen konnte, auch bei einem Hevesi ängstlich zögernder Behutsamkeit im Farbebekennen und zuwartendem Schweigen zu begegnen. Die Befolgung von Napoleons Wort: „Es ist gleichgiltig, wofür sich die Jugend begeistert, wenn sie sich nur begeistert“, hat eben auch ihre Schattenseiten. Ich muss beschämt gestehen, dass ich damals mit dabei war und nicht widersprach, als recht missliebige Aeusserungen über Hevesi laut wurden und er mit all den anderen „Feinden“ in einen Topf geworfen wurde. Nun, ihm hat es ja weiter nicht geschadet und wenn man es nur später einsieht und ehrlich bekennt, dass man im Unrecht war (Ludwig Hevesi war übrigens der Einzige unter allen, dem man so freudig Abbitte leisten konnte), so ist's auch gutgemacht, und der damalige Mangel

wird wohl durch einen Ueberschuss an neuer Liebe ersetzt bei der alle Theile nur gewinnen können. Und dann: es steht traurig um productive Menschen, die nicht auch in der Kunst und nicht bloss im Leben wenigstens einmal dumme Jungen waren, und es gibt nur Einen, der bedauernswerther ist. Der nämlich, der es sein leblang bleibt.

November 1899.

INHALT.



Von demselben Verfasser erschienen:

Sündentraum. *Dichtung in einem Act. Wien 1893.*
Gedichte. *München 1894. (Derzeit im Buchhandel vergriffen.)*
Das Gastmahl des Plato. *Komödie. Dresden 1895.*
Pierrot bossu. *Eine Commedia dell arte. Zur Fastnacht in gar zierlichen Versen verfertiget. Dresden 1896.*
Zehn Jahre Burgtheater. *Eine dramaturgische Studie. Wien 1899.*
In Vorbereitung: ***Hebbel.*** *Von Richard Specht. Etwa 8 Bogen. Reich illustriert. Bd. VI der Monographien-Serie „****Dichter und Darsteller****", herausgegeben von Dr. Rudolf Lothar, im Verlag von A. E. Seemann in Leipzig und Berlin und der Gesellschaft für graphische Industrie in Wien.*

IM WIENER VERLAG
SIND BISHER ERSCHIENEN:

CARL EWALD · · · Die alte Stube
übersetzt von Walther Ernst
Umschlagbild von Rud. Jettmar
K 3.— = *M* 2.50

GUSTAV MACASY · Novellen
Umschlagbild von Franz Schuster
K 2.40 = *M* 2.—

MAX MESSER · · · Wiener Bummelgeschichten
Umschlagbild von Rud. Jettmar
K 2.40 = *M* 2.—

A. MORRISON · · · Geschichten aus den Winkelgassen
übersetzt von Edward Falck
Umschlagbild von Emil Orlik
K 3.— = *M* 2.50

FELIX SALTEN · · Der Hinterbliebene, Novellen
Umschlagbild von A. Grosz
K 2.40 = *M* 2.—

RICHARD SPECHT · Kritisches Skizzenbuch
Umschlagzeichnung v. Jos. Jungwirth
K 3.60 = *M* 3.—

SUSI WALLNER · · Hallstätter Märchen
Umschlagbild von Max Raschka
geheftet *K* 2.40 = *M* 2.—
gebunden *K* 3.60 = *M* 3.—




3 2044 036 356 236



